ARBOR

REVISTA GENERAL DE INVESTIGACION
Y CULTURA



SEPTIEMBRE - OCTUBRE MCMLX



REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Serrano, 117. Teléfonos 33 39 00 - 33 68 44

DISTRIBUCIÓN:

Librería Científica Medinaceli. Duque de Medinaceli, 4.

MADRID

ARBOR

REVISTA GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y CULTURA

TOMO XLVII Núm. 177-78 — Septiembre-Octubre, 1960
MADRID

S U M A R I O

Páginas

Depósito legal M. 55-1958

Páginas

BIBLIOGRAFÍA:

COMENTARIOS:

RESEÑAS:

CIENCIAS SAGRADAS Y ESPIRITUALIDAD:

FILOSOFÍA:

LITERATURA:

SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA:

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

PEDRO ROCAMORA, doctor en Derecho, agregado Cultural de la Embajada de España en Lisboa.

A. LARA GUITARD, médico. Colaborador del Centro de Información Documental del Patronato "Juan de la Cierva", C. S. I. C.

MARGHERITA MORREALE, profesora de Lengua y Literatura española de la "Jons Hopkins University".

GEORG RUDOLF LING, doctor en Filología Románica, director del Colegio Alemán de París.

LUIS CENCILLO, profesor de Historia de la Filosofía española en la universidad de Colonia.

ALEJANDRO FERNÁNDEZ POMBO, licenciado en Filosofía y Letras, director de "Signo" .

VICENTE RISCO, académico y escritor.

CARLOS ANTONIO AREÁN, doctor en Filosofía y Letras.

ARBOR publicará próximamente, entre otros, los siguientes originales:

El sentido de superación en Maragall, por *José M.ª Millás Vallicrosa.*

Campos y partículas, por *José M.ª Riaza.*

Eruditos británicos en España en la Edad Media, por *Sir Steven Aunciman.*

El estilo de Larra, por *José Luis Varela.*

DIANA, Artes Gráficas.—Larra, 12. Madrid.

ESTUDIOS Y NOTAS

EVOCACIÓN DE VELÁZQUEZ

Por PEDRO ROCAMORA

Los acordes finales de la "gran pintura" —Leonardo, Miguel Ángel— se habían extinguido. El arte comenzaba a zigzaguear entre dos extrañas solicitudes. La tentación retórica y la postura apologética. Temas de historia, de mitología y de religión ocupaban el quehacer de los talleres de Venecia, de Milán, de Florencia y de Roma. No puede decirse que aquello fuese la crisis de la pintura. Pero sí el comienzo del estancamiento.

En aquel momento de transición en que se traspasa el umbral de un nuevo siglo, aparece Velázquez. Una figura que bien vale el pretexto de un centenario para reavivar su evocación. Pero sería imposible intentar rehacer el estudio de su obra singular sin seguir, paso a paso, el pormenor de su vida. Porque Velázquez es un pintor siempre en trance de evolución. Artista progresivo, cada etapa de su biografía —viajes, experiencias, ambientes— se refleja en la índole —estilo, técnica, composición— de sus cuadros.

Una existencia poco rica en acontecimientos, pero capaz de descubrir un proceso interior en el espíritu del maestro, que se traducirá, encuadrando en etapas concretas, la evolución de su producción pictórica.

Y ante todo un problema. El de su ascendiente lusitano.

Ascendiente lusitano de Velázquez.

Velázquez nació en Sevilla en los primeros días de junio de 1599. El seis de ese mes le bautizaron como hijo de D. Juan Rodrigues de

Silva y de doña Jerónima Velázquez, optando por el apellido materno, como se consentía entonces en España y como hoy es costumbre todavía en Portugal.

La madre sevillana y el padre oriundo de Portugal. Dos antecedentes que gravitarán sobre la vida del artista, justificando la forma y el estilo de su obra. Porque es inútil negar el ascendiente lusitano del pintor español. Su padre procedía de una noble familia de Oporto, los Silva, que Ortega hace descendientes de Eneas Silvio, rey de Albalonga.

Sobre este problema es importante la puntualización de Reinaldo dos Santos. El padre de Velázquez era hijo de Diego Rodrigues da Silva y de María Rodrigues, ambos portugueses, de Oporto. La familia era de origen noble. Y el pintor heredó no sólo el nombre de su abuelo, sino las tradiciones espirituales que caracterizan al pueblo portugués. Los Silva ocuparon altas funciones en la gobernación del Estado. Eran amigos del rey D. Alfonso V, y uno de ellos, Juan de Silva, camarero mayor del príncipe D. Juan, aparece como figura destacada en los tapices que evocan la batalla de Arcila. Por otra parte, es bien conocido el panteón de los Silva en San Marcos, cerca de Coimbra, con sus sepulcros renacentistas.

Orgulloso de este abolengo, Dos Santos no se explica por qué Ortega hace derivar el apellido Silva de la familia del famoso Papa Eneas Silvio, que en el siglo XV recibió a la entrada de la ciudad de Siena a la princesa Doña Leonor de Portugal, que iba a casarse con el Emperador Federico III de Alemania, escena inmortalizada en uno de los admirables frescos de Pintoricchio en el Duomo de Siena. Para ennoblecer a Velázquez —dice el presidente de la Academia de Ciencias de Lisboa— no son necesarios abolengos papales. Bástale la nobleza de los Silva de Portugal y, sobre todo, la grandeza de su arte.

Innegable el ascendiente lusitano de Velázquez, el problema previo de la hermenéutica de su pintura, se plantea así: ¿Puede influir en el estilo de un artista, como una herencia psicológica, el temperamento moral de sus ascendientes?

El espíritu del hombre no surge de la nada, ni vive en el vacío. Hay una herencia y una circunstancia. Por la primera se suman en la conciencia del individuo inevitables influencias ancestrales. Por la

segunda, la realidad del medio en que se vive, determina muchas veces la índole de nuestros actos. Ni el atavismo temperamental, ni la condicionalidad contemporánea de la realidad ambiental que rodea la vida del artista, pueden negarse como factores de influencia más o menos decisiva, sobre su total configuración psíquica. Un hombre es lo que le lega, como una fuerza desconocida y mágica, el pasado, y lo que se produce en su intimidad moral, como reacción frente a lo que le circunscribe y contorna.

La circunstancia de Goya —los horrores de la guerra, sus fracasos de amor— explican sus "Caprichos". La niñez de Solana, con asaltos de turbas enmascaradas, en el zaguán de esa casa campesina, acompañará con ecos trágicos su fantástica pintura delirante. Si se acepta que estos elementos objetivos revierten sobre el ánimo del "sujeto-artista", justificando una inclinación de su ánimo hacia una clase determinada de temas, ¿se pueden negar los factores subjetivos que como un lastre hereditario se dan irremediablemente en el alma de cada individuo?

¿Cuál es la razón de esa "flema", de esa lentitud y parsimonia que Felipe IV atribuye a su pintor y amigo cuando le apremiaba a que dejase Italia y volviese rápidamente a sus aposentos del palacio de Madrid?

Quien conozca el alma portuguesa, ¿se atreverá a negar que esa tranquilidad flemática es una característica del pueblo lusitano?

Para mí, el lusitanismo ancestral del pintor sevillano explica uno de los secretos de su pintura. El secreto de su moderación.

España es un país violento, iracundo e impulsivo, que necesitaba como contrapeso de su equilibrio, para que quedase nivelado el paisaje espiritual de la Península Ibérica, tener a su lado un pueblo donde la prudencia y la moderación fueran cualidades esenciales.

No fue moderado el Greco, con la prodigiosa retorsión de los ropajes de sus modelos, con aquellas nubes fantásticas, que pintorescamente Ramón Gómez de la Serna calificaba de bacalaos celestiales. No fue moderado Ribera, que cayó en el tenebrismo del Caravaggio, cubriendo de sombras abismales el contorno de sus figuras. Ni lo fue Valdés Leal, exagerado en su concepción trágica de la vida, hacia lo ultraterreno y escatológico, por una especie de complacencia morbo-

sa, en los temas fúnebres de los osarios y las ultratumbas, como un obseso del tema de la muerte.

En Velázquez no hay una sola pincelada discordante o violenta: no hay una caída en un tema de matices excesivos o de exageración conceptual. Es pintor genial, pero de una genialidad equilibrada. Porque su pintura está en la equidistancia de todas las tentaciones, sin caer en el extremismo de ningún estilo. Velázquez está en el vértice de la rosa de los vientos de la pintura. El inventa una manera de pintar distinta a todas, imposible de encasillar en otro encuadre, en otra clasificación que no sea la que le brinda su mismo autor. Porque Velázquez inventó el velazquismo.

Para Ortega, el mundo del pintor sevillano es el de una realidad racional, es decir, de un realismo sin concesiones al dramatismo ni a lo imaginativo. Para Reinaldo dos Santos, la obra de Velázquez se proyecta sobre el lienzo descubriendo un espíritu lírico.

En todo caso, lo cierto es que en el autor de "Las Meninas" la razón modera la fantasía y el vuelo de la imaginación está sofrenado por la templanza de un carácter en el que se descubre, como último y remoto secreto, aquel espíritu del orden y del equilibrio que le brinda su ascendiente lusitano.

Sevilla: el bodegón-retrato.

En ese camino de superación que es la vida de Velázquez, la primera etapa se simboliza en las obras de su juventud sevillana. A ese período —en el que todavía está reciente la influencia de Pacheco, aquel sagaz maestro que tuvo la virtud de saber convertirse en suegro de su genial discípulo— pertenecen los lienzos en que los modelos son las gentes humildes del pueblo de Sevilla: aguadores, músicos callejeros, criadas. Muy característicos "La vieja friendo huevos" y "Jesús en casa de Marta". Tenebrismo, dureza en el dibujo e inexpresividad de los personajes. Tales son las notas de este momento inicial. Los rostros de las figuras son rostros petrificados. Luego Velázquez caerá en lo contrario, es decir, en una exageración de la expresión, con "Los borrachos", para llegar a la perfección y a la plenitud en toda su producción posterior.

Lo que destaca en sus lienzos sevillanos es el tremendo rigor objetivo. Así, en "Jesús en casa de Marta", lo accidental es la escena evangélica, lo esencial es el detalle de la almirez, del mortero, de los huevos y de los pescados. Como en "La vieja friendo huevos", se trata de *bodegones con figuras*. Estas sirven de justificación al estudio de las calidades que el maestro se plantea en los objetos de la naturaleza, que copia con implacable fidelidad. Con una fidelidad de estudioso, de "trabajador", de eterno aprendiz. Todavía no ha surgido el subjetivismo, la sustitución de los límites y de la exactitud de los volúmenes por manchas de color. Todavía no ha sentido Velázquez la inspiración de la audacia creadora. Todavía no ha aparecido el genio.

Hay que copiar la realidad tal cual es, sin añadirle nada. Un rostro humano es entonces tan objetivo como una jarra de barro.

Pasarán los años y los rostros de los personajes velazqueños descubrirán al espectador, de una manera misteriosa e indefinible, que son portadores de un alma.

Velázquez y Góngora.

El primer paso en este sentido habría de darlo Velázquez en su primer viaje a Madrid, donde llega a probar fortuna con cartas de recomendación de Pacheco. Góngora es amigo de su maestro. Aquélla será la primera vez que Velázquez se encuentre cara a cara con una "cabeza interesante". Es un poeta en los últimos años de su vida. Con un extraño gesto de amargura, de escepticismo y de indiferencia. En el fondo debe tratarse de un hombre de poca salud, a quien Velázquez inmortalizará con un color verdoso y macilento, un poco espectral, como de Lázaro resucitado. En las sesiones que dura el cuadro, se contemplarán, cara a cara, despiadada e implacablemente, aquellas dos figuras. Son dos mundos irreconciliables, plantados uno frente al otro. Góngora, el viejo poeta que no cree en la pintura. Velázquez, el joven pintor a quien no le importa nada la poesía (en el inventario que de su biblioteca ha hecho Sánchez Cantón, consta que Velázquez tenía un solo libro de versos, y éste de un poe-

ta desconocido). Por su parte, Góngora jamás dedicó una línea al pintor sevillano. Hizo un soneto al Greco, porque Góngora, con aquella calva alargada y aquella barbilla puntiaguda, y su extraña palidez verdosa, parecía un Greco vivo, un personaje escapado de un lienzo del cretense. Velázquez y Góngora fueron como dos astros que recorriendo el trazado sideral de sus órbitas coinciden en un punto hasta casi rozarse y producir un chispazo que perdurará en la oscuridad de los cielos durante muchos siglos. Así, en el firmamento de la pintura universal queda, como un relámpago de luz, ese cuadro admirable del viejo y malhumorado poeta, posando con desgana ante la mirada implacable de un joven y genial pintor.

Cuando meses después Velázquez se instala definitivamente en la corte, puede decirse que ha cubierto otra etapa más en el camino de su evolución pictórica. Madrid. Otro paisaje y otra luz que Sevilla. La pintura de Velázquez comienza a incorporar nuevos colores. Los ocres, los grises, los plata, los azules. Hay una claridad y comienza a haber una clarividencia. Es que los montes de El Pardo y las cumbres del Guadarrama le han descubierto un ángulo imprevisto a su paleta.

Velázquez y Rubens.

Instalado Velázquez en el alcázar madrileño, en aquel aposento de la galería del cierzo, es ya pintor de cámara del Rey. Por aquellos años llega Rubens a Madrid. Viene como diplomático, porque entonces el oficio de diplomacia se asociaba a figuras sobresalientes en el cultivo del arte o de las letras.

No es este el primer viaje de Rubens a Madrid. En el umbral del siglo XVII el pintor flamenco aparece, como caballero de la corte de Mantua, sirviendo su primera misión diplomática: la de traer al rey de España Felipe III y al Ministro español Conde de Lerma unos regalos que le enviaba el Duque Vicente de Gonzaga, que había convertido al pintor en un verdadero "cortigiano".

No tendría este viaje un carácter marcadamente político. Actividades de esta clase son las que realizaría Rubens años más tarde, como representante de Bélgica, aquel Estado todavía semiindepen-

diente, gobernado por una especie de reyes-lugartenientes, como el Archiduque Alberto, hijo del Emperador Maximiliano II e Isabel, la hija de Felipe II.

Antes de su segundo viaje a Madrid, como emisario cerca de Felipe IV, Rubens pasó una larga temporada en París. Le había convocado María de Médicis, viuda de Enrique IV, para que asumiese la tarea de aquella "historia de los Médicis", un poco ciclópea, que hoy llena una de las salas del Louvre. Pero la estancia de Rubens en París tuvo también aspecto político. Allí se encontró con el Duque de Buckingham, con quien coincidió en las aficiones artísticas y en el análisis de los problemas políticos de aquella hora. Los dos hablaron de la conveniencia de la pacificación de Europa, que para Buckingham significaba la coincidencia de Inglaterra y Francia en su actitud contra España. La gran tensión política del continente exigió de la archiduquesa Isabel que ésta enviase a Rubens a Madrid, para aclarar las relaciones entre Bruselas y la corte de Felipe IV. Es el instante en que Velázquez se ha encargado de acompañar a Rubens al Escorial y de mostrarle las bellezas de Madrid.

Velázquez tiene entonces veintinueve años. Rubens cincuenta y dos. Uno y otro son figuras antitéticas en los dominios de la pintura. Rubens exaltará la carne hasta el límite de lo empalagoso. Velázquez pintará muy pocos desnudos en su vida. Aparte de los mitológicos —"La fragua", "Los borrachos", "El dios Marte"— los más importantes serán el del "Cristo Crucificado" y el de la "Venus del espejo". Desnudo religioso el primero, donde la humanidad del Redentor logra las transparencias de lo inmaterial. Don Miguel de Unamuno dedicó a este Cristo de San Plácido uno de los más admirables poemas de nuestra lírica religiosa. El maestro de Salamanca descubrió el sentido de musicalidad que rodea esta imagen y que sin duda se debe a que en su ingravidez y levedad se está viendo —gracias al prodigio de los pinceles velazqueños— que la carne humana del Redentor es ya dignidad de Jesucristo, en la que se trasluce y presiente la dulzura —tierna, caliente y candeal— de la Eucaristía.

Junto a este desnudo religioso, la "Venus del espejo" será la forma estética del desnudo profano, pero de raíz profundamente cristiana, es decir, sin exageraciones sensuales, sin ese delirio carnal de Ru-

bens, donde hasta los ángeles son demasiado humanos. Mientras que en Velázquez, la belleza de su desnudo femenino es casi divina. Los dos pintores se encuentran avanzando por caminos opuestos, como procediendo de orígenes diametralmente diferentes. Velázquez viene de la región mística de su formación teológica a purificar la pintura, a espiritualizarla. Y Rubens, por el contrario, llega desde los confines de una pintura que, por ser expresión de la belleza, tenía ya algo de origen poético, a la prosa de una materia llena de carnosidades rubicundas, donde lo humano se materializa en una plasticidad recargada y abrumadora.

Son dos estilos de mirar al mundo. Dos maneras de entender la misión pictórica. Rubens, expresándola como un mensaje que tiene aún el lastre de ese barro de la tierra que el Creador ha convertido en carne mortal, y Velázquez entendiéndola como sugestión de ese soplo impalpable, invisible y mágico, por el que la materia humana se convierte en espíritu. Y así los dos pintores, el flamenco y el español, están señalando en el recuadro de cada lienzo, esa eterna polarización de nuestra naturaleza pecadora, escindida entre las dos grandes vocaciones de lo terrenal y lo divino.

De esta época son "Los borrachos", estudio de desnudos con una nota que va marcando el proceso creador del artista. Los rostros son expresivos, tal vez demasiado, casi caricaturalmente expresivos, llenos de un valiente dinamismo, con una viveza humana que desconocían las producciones de la época sevillana.

"Las lanzas" y "La Villa Médicis": la perspectiva y el subjetivismo.

En esta vida de aventuras de Velázquez, hay dos momentos decisivos para su formación pictórica. Sus dos viajes a Italia. El primero en 1629 y el segundo veinte años después.

En su primer viaje, Velázquez va por encargo del Rey para comprar cuadros famosos, que se encuentran esparcidos por todas las repúblicas italianas. Hace el viaje por mar. El barco en que llega a Génova está mandado por Ambrosio de Spínola. El vencedor de Breda. Es una corta travesía, pero ello le permite al pintor escuchar de

labios del vencedor de Justino de Nassau el relato de la victoria. Es el año 1629. Breda, después de diez meses de asedio, se había rendido hacía tres años. El de Spínola, navegando con Velázquez por el Mediterráneo, contaría al maestro los pormenores de la batalla. Pero hasta 1634, es decir, cinco años después de aquella conversación, no pintaría Velázquez el cuadro de "Las lanzas".

¡Lección magnífica la de este lienzo! Lección de pintura y de moral, de ética y de estética. Incomparable lección castrense, de la manera española de comportarse delante del vencido. Pero, a la vez, "Las lanzas" son el grande epitafio pictórico a la gloria militar de España. Técnicamente, significa la plenitud de Velázquez. En la manera como trata Velázquez la composición, aparece una de las más trascendentales lecciones de perspectiva en los dominios de la pintura. Ya lo hizo notar Moreno Villa. Ese aspa ideal, usada, en sentido de verticalidad, por los pintores barrocos, para distribuir la composición, es utilizada por Velázquez revolucionariamente, en sentido horizontal. Así, del movimiento del caballo que destaca a la derecha del lienzo, hay una línea ideal que va hasta el otro caballo que asoma en el fondo, mientras que de las picas del lado izquierdo del cuadro, parte otra línea mágica hacia las lanzas que se vislumbran a lo lejos, tras las figuras de los protagonistas esenciales de la escena. Así se logra el más sorprendente efecto de profundidad. He aquí el gran hallazgo de Velázquez: la invención de la perspectiva, con una técnica nueva, distinta, original.

Y ya tenemos a Velázquez en tierras de Italia. Ha visitado Génova, Venecia, Milán, y se detiene unas horas en Loreto. Asombra comprobar la poca importancia que sus biógrafos han dado a su visita a esta ciudad. En Loreto, Velázquez contempló algo maravilloso. La misma casita de Nazareth, con sus ladrillos rojos quemados por el tiempo, en que la Virgen recibió la visita del Arcángel, que un día fue tomada en sus manos celestiales por los ángeles y llevada en pleno vuelo, por el aire, hasta la bella ciudad de Loreto, muy cerca del Adriático. Velázquez conoció allí esta deliciosa leyenda. Y en su mente de pintor y en su espíritu de cristiano surgió la importancia casi teológica de un nuevo elemento, en el que sin duda no había pensado: en el valor espiritual y metafísico del aire.

A este primer viaje a Italia corresponden "La fragua de Vulcano" y "La túnica de José". Continúa la voluntad del "oficio". Aquí la influencia del ambiente es mínima. De los maestros italianos, refleja Velázquez el estilo de la composición. Pero nada más. El sevillano sigue paso a paso afirmando su propia personalidad. Velázquez considera la pintura como un perpetuo aprendizaje, del que no se descansa quizá hasta la muerte. Actitud de humildad propia del genio. Porque Velázquez nunca se creyó en la cumbre de la perfección. Aspiró siempre a vencer una dificultad nueva. Su obra es como una perfecta y renovada olimpiada, en la que el maestro trata de alcanzar cada vez una victoria más. Velázquez no era un conformista con su propia obra. Transvasando a la pintura la técnica deportiva, diríamos que Velázquez, en cada nuevo lienzo que sale de sus pinceles, ha batido su propio record. Para el pintor español —sobre todo en la primera mitad de su existencia— pintar es vencer un escollo, superar un esfuerzo, superar un problema.

Por este camino llegamos a sus paisajes de la "Villa Médicis". ¿Qué ha hecho Velázquez hasta ahora? Recapitulemos. Hay una época inicial. Los años de Sevilla, en que pintaba retratos como si fuesen bodegones, y pintaba los bodegones como si fuesen retratos. Etapa de tributo a lo puramente objetivo.

En Madrid sus modelos cambian, y son también distintos el paisaje y la luz. Velázquez empieza a liberarse de su juvenil tenebrismo, de la inmóvil petrificación de los rostros de sus modelos. Ha entornado los ojos y ha empezado a sentir la tentación de llevar al lienzo una visión subjetiva de ambientes y manchas de color, de ese choque entre la atmósfera y el volumen de las figuras y de las cosas, tan difícil de definir con los pinceles.

Y así, en este estado de ánimo, aparece la "Villa Médicis".

Aquí ya se desvanece el rigor de lo objetivo. Los perfiles, los límites de las cosas se borran en una deliciosa vaguedad. El mundo deja de estar analizado. El Mundo comienza a estar visto fugazmente o, si se quiere, entrevisto. No para disecarlo con el pincel, sino para reflejar de él la impresión de un instante. La huella que deja en el espíritu esa mirada con que tratamos de recordar, no los pormenores de un paisaje, sino la emoción imprecisa de un momento en que sobre



un fondo de realidad, que no nos interesa, nos queda sólo el eco de un color o de una luz. Aquí comienza la verdadera musicalidad de la pintura. Sobre la resonancia sinfónica de toda la orquesta, nos quedamos solamente con el tema inmediato que modulan los violines. Velázquez ha alcanzado la cima.

EL PINTOR CORTESANO.

Y entre los dos viajes a Italia, el trabajo incansable de retratista de Palacio. La corte. Allí estaba la primera mujer de Felipe IV, Isabel de Borbón, una reina francesa, coqueta y atrayente, hija de Enrique IV el Bearnés, uno de los monarcas más ilustres de Francia, y de María de Médicis. El hermano del Rey, el Cardenal Infante D. Fernando, el Príncipe Baltasar Carlos, la Infanta Margarita, el Infante Felipe Próspero y el opulento y ambicioso Conde-Duque de Olivares, culpable de las desdichas del reinado.

En medio de aquellas figuras, Felipe IV es el símbolo de esa especie de milagro político que late siempre en la entraña de la monarquía española. Porque la casa de Austria había empezado a decaer y aquel Rey no tenía las virtudes ejemplares de su bisabuelo el Emperador Carlos V, pero había en él el raro secreto de la realeza. La dignidad de la Institución monárquica se simbolizaba así, aunque la gloria de España había empezado a eclipsarse, en la nobleza de una figura nimbada por la aureola de la majestad. Con razón se ha dicho que si Carlos V fue contemplado con entusiasmo, Felipe II con respeto y Felipe III con indiferencia, Felipe IV era visto por sus súbditos y contemporáneos, con una profunda, tierna e invencible simpatía.

Pero la corte tenía en su seno otras gentes que no eran los reyes, los príncipes, los validos y los infantes. Allí retrató Velázquez ese pueblo que nunca pudo retratar en la calle. Porque Velázquez no fue pintor popular como Goya, que acompañado de su criado Antonio se iba a la montaña del Príncipe Pío a contemplar los cadáveres de los patriotas fusilados. Velázquez era un pintor cortesano, y sólo podía pintar esa zona del pueblo a la que se permitía la entrada en el recinto del Alcázar. Eran los hombres de placer, los enanos, los locos y los bu-

fones, que en Palacio representaban el claro-oscuro de la historia. Eran el máximo contraste de la realeza. El pueblo, en su forma más trágica, más miserable y abismal. Pero Velázquez sabía que el enano don Sebastián Morra, que el bufón Calabacillas, que la Menina doña María Barbola y que Nicolasito Pertusato, eran como el fondo del tapiz de la vida española. Por eso pintó con igual devoción aquellos dos mundos irreconciliables de una corte llena de señorío y de nobleza y de un submundo trágico, en el que aparecía toda la escoria de la sociedad. Antítesis hispánica, como el sol y la sombra de nuestras plazas de toros. Como la cara y la cruz de la gran moneda de la historia que estamos siempre, los españoles, tirando al alto, para que una vez nos aparezca el pueblo en su aspecto más ínfimo, o para que otra vez despunte ese lado noble de la vida española presidida por el hidalgo o el señor.

Velázquez es el pintor humano por excelencia. Lo es cuando pinta reyes y cuando pinta bufones. Pero cuando más se le nota su humanismo es cuando afronta los temas mitológicos. En "La fragua de Vulcano" o en la tremenda figura del dios Marte, no hay nada que pueda dar al espectador la visión de unos personajes fabulosos. Parece, por el contrario, como si Velázquez, antimitológico por excelencia, hubiera querido desposeer de su grandeza olímpica, para acercarlos a la realidad implacable, dando a sus rostros los rasgos de la más dramática y popular vulgaridad. Los herreros de "La fragua de Vulcano" son los personajes de cualquier herrería castellana.

La nueva dimensión del arte.

Y la vida de Velázquez está llegando a su fin. Hará su segundo viaje a Roma. De esta época es el prodigioso retrato de Inocencio X. Para hacerse la mano, como dicen los del oficio, Velázquez pintó el retrato de su criado, el mulato Juan de Pareja, que después se convirtió en pintor, siguiendo a su maestro. Retrato extraordinario, de enorme fuerza dramática.

La obra de Velázquez es una permanente lección: la de su modestia de artista, siempre alentado por el afán de superación. Las

páginas anteriores tratan de señalar ese curso ascendente del maestro, siempre descontento de sí mismo, que se desvela por conquistar las cimas inaccesibles de lo perfecto. La pintura velazqueña nos brinda así un prodigioso caminar, que va desde el realismo naturalista de los primeros años, al idealismo subjetivo de la última época. ¿Qué otra cosa significó si no, "Las hilanderas" y "Las Meninas"? Los cuerpos no dicen nada. Es el aire y el espacio lo que cuenta. En "Las Meninas", esa figura de los Reyes en el fondo del lienzo, es uno de los mejores alardes que se realiza en los dominios de la pintura universal para conseguir en el espectador la emoción de la profundidad.

Velázquez es ya el genio. Ha alcanzado la gloria en la pintura, y la gloria humana que le brinda su condición de personaje palatino.

Porque Velázquez es aposentador de Palacio. Se está preparando la boda de la Infanta Margarita, y Velázquez tiene que acompañar el cortejo real que habrá de acudir hasta la isla de los Faisanes, para entregar la hija del Rey de España al brillante Luis XIV.

El escenógrafo del reino.

Velázquez, entonces, es un poco el Director General de Propaganda de Felipe IV. Tiene que preceder al cortejo real, cubriendo la pobreza, la tristeza y la miseria de los pueblos de España, con la decoración amable, cortesana y multicolor de los reporteros, las banderas y los gallardetes. Felipe IV cruza por Castilla, camino de la frontera, por entre unos pueblos alegres, adornados con colgaduras y tapices, sin ver que detrás de todo ello están las casas con adobes, donde las gentes viven humildemente una existencia apagada de trabajo, de desolación y de hambre. Y allá va Velázquez, embelleciendo los derroteros del cortejo real. Haciendo amable y grata la vida a su amigo y señor Felipe IV. Asombra leer los documentos de la época, en los que Velázquez tiene que ocuparse en Fuenterrabía de pagar a los aguadores, a los criados, a los que transportaban en mulas y jumentos los adornos para el Palacio. Es un trabajo abrumador para el artista. Tiene la confianza real, pero ese esfuerzo le está costando la vida. En la isla de los Faisanes, la Infanta de España es entregada al Rey Sol, como un sello de paz hacia el futuro de la historia.

Velázquez ha sido el gran escenógrafo de un reinado. Ha decorado el escenario de la vida española, para que ésta pareciera más amable a su Rey. Y para inmortalizar la figura del monarca, le ha pintado cerca de veinte retratos. Han sido treinta y tres años de convivencia con su Rey y señor. De esos veinte retratos, trece han llegado hasta nosotros. Los siete restantes pueden deducirse por documentos y correspondencias de la época. En ninguno de ellos el pincel de Velázquez ha caído en la adulación o en el servilismo. Y en el último de todos, en el que el Rey Felipe IV aparece vestido sencillamente de negro, con una leve sombra de tristeza en la mirada, Velázquez ha pintado la nobleza de un alma, en su sobria y desnuda sencillez humana, enternecedora y cordial, donde sin adornos ni atributos reales, la majestad se acusa, en la nobleza del rostro y en la digna composición de la figura.

El premio de todo ello fue aquel nombramiento de caballero de la Orden de Santiago, que equivalía a una distinción nobiliaria, en la que Velázquez pretendía renovar los laureles de su noble progenie lusitana.

Velázquez murió el 6 de agosto de 1660, día de la Transfiguración del Señor, a los sesenta y un años de su edad. Ocho días más tarde falleció su mujer. El cuerpo de Velázquez fue enterrado en la parroquia de San Juan Bautista, cerca de Palacio, donde ahora hay una plaza, habiéndose perdido los rastros del cadáver del pintor.

En el transcurso de estos tres siglos, el mundo ha contemplado con asombro la obra velazqueña. Velázquez enseñó al mundo a pintar, no como eran exactamente las cosas, sino como las descubría la pupila humana. Pintó la atmósfera y asomó a los rostros de sus personajes la grandeza del alma. El vio mejor que nadie esas apariencias esenciales de la realidad que nos brindan la impresión de conjunto de un paisaje o de la composición de unas figuras. Las manos de los modelos de sus cuadros están sin pintar, y éste es fenómeno que apenas percibe el observador, conquistada su atención por la fuerza atractiva de los rostros y los ademanes. Sus pinceladas, contempladas de cerca, son manchas etéreas, indefinibles. Velázquez no delimita los contornos. Y, sin embargo, los volúmenes alcanzan en sus lienzos una corporeidad hasta entonces desconocida de la pintura. Velázquez contempló el mundo con unos ojos con que no habían sabido mirarle los

demás pintores. Por eso, pintó la realidad, no como ella era objetivamente en sí, sino filtrada o tamizada por el prisma prodigioso de su pupila.

Él no ha pintado la realidad más bella de lo que era, como hacía Rafael. Ni con ese implacable rigor de fidelidad que Zurbarán ponía en sus formidables bodegones. Las cosas del mundo son más reales de lo que Velázquez las pinta. Toda su obra es una pintura de aparecidos. Y en esto consiste su radical virtud. Son personajes que se sabe que existen, pero que la mano no se atreve a tocar porque se desvanecerían como la vedija de la nube de humo batida por el viento.

De ahí la rara sensación que sus lienzos producen: relámpagos de realidad sorprendida. La verdad huidiza que centellea a punto de extinguirse. Así contemplamos sus reyes, sus príncipes, sus infantas y sus bufones, como algo muy fugaz, que está próximo a desaparecer. Los santos de Ribera, los ángeles y las vírgenes de Murillo, son seres más humanos, más tangibles, más cerca de nuestra realidad corporal, que los personajes velazqueños, que parecen llegar hasta nosotros desde el trasmundo de la historia. Magníficos, pero lejanos. Inalcanzables para todo lo que no sea nuestra estricta visión.

En las obras de los maestros anteriores al XVII el espectador siente la irrefrenable tentación de tocar los vestidos o los objetos que forman parte de la composición. La pintura tiene aún algo de bajorrelieve. Por eso hay un confuso presentimiento de emoción táctil. Pero el que contempla los lienzos de Velázquez sabe que "aquello" es intangible. Igual que las apariciones milagrosas. Sólo los ojos del observador intervienen en la emoción estética. Como intervinieron en la creación velazqueña aquellos ojos del maestro en cuya personal manera de mirar radica la explicación íntima de su prodigiosa y casi sobrehumana pintura.

Por eso, fue un revolucionario y el gran precursor de todo el arte moderno.

Aunque sólo fuera para proclamarlo así, bastaría esta oportunidad, del III Centenario de su muerte, para hacer del pintor sevillano una emocionada evocación.

PSICOFARMACOLOGÍA

¿Es que existe realmente una terapéutica química del alma? ¿Enferma el alma propiamente hablando? Aun sustituyendo alma por mente —lo que soslaya ciertos aspectos metafísicos del problema—, ¿cómo podremos actuar sobre algo tan inmaterial como las perturbaciones mentales mediante la acción de un preparado farmacológico?

Y, sin embargo, es evidente que el estado de ánimo de un individuo se altera por la ingestión de una bebida alcohólica; que su rendimiento intelectual puede elevarse tras tomar una taza de café, y que ciertos tóxicos (el opio o el haxix, por ejemplo) provocan la aparición de ilusiones o alucinaciones más o menos específicas. No resulta, por tanto, demasiado aventurado suponer que si una persona padece, por ejemplo, una depresión endógena, pueda descubrirse un medicamento que alivie o haga desaparecer los síntomas presentes. Ahora bien, la sustancia responsable de la modificación anímica producida (alcohol, cafeína, tóxico o fármaco antidepresivo) no habrá actuado propiamente sobre el alma, sino sobre una porción muy complejamente estructurada del cuerpo, el cerebro, ocasionando en él cambios que —no sabemos cómo— implican determinados correlatos en la esfera espiritual.

Al tratar de analizar cómo es ello posible, nos vemos remitidos al problema —cardinal en la historia de la filosofía— de las relaciones entre el cuerpo —representado primordialmente por el cerebro— y el alma (o de "lo corporal" y "lo psíquico" para quien rehúse partir de la aceptación de una postura metafísica o religiosa concreta). Cabría sintetizar las múltiples soluciones que se han intentado dar a

este problema en tres teorías explicativas fundamentales: "acción recíproca" (admisión de conexiones causales entre lo material y lo anímico), "paralelismo psicofísico" (todo hecho físico correspondería a otro psíquico, sin que exista entre ellos más relación que la de la simultaneidad) y "monismo neutro" (materia y espíritu no serían más que dos caras o vertientes de una misma realidad). La teoría escolástica (la explicación de la concordancia entre ambos tipos de hechos radicaría en que el alma es la "forma sustancial" del cuerpo; es decir, un ente metafísico que se une íntimamente a una porción de materia, determinándola o "actualizándola" de manera específica) puede ser asimilada, sin demasiada violencia, a la postura filosófica mencionada en tercer lugar. Un examen más detenido de las teorías ideadas para explicar las relaciones entre el cuerpo y el alma nos apartaría demasiado del tema central de este trabajo. Me interesaba mostrar tan sólo cómo el análisis de un problema concreto —el de los efectos psíquicos producidos por ciertas sustancias— nos conduce hacia una de las cuestiones más intrincadas de la filosofía, para la que únicamente pueden aducirse soluciones hipotéticas.

El cerebro puede ser comparado, en cierto modo, a un "órgano" de expresión del alma que transmite también, por otra parte, a ésta ciertas características del mundo exterior. Es decir, el cerebro, no obstante su naturaleza íntegramente corporal, constituye un "puente" tendido entre dos esferas enteramente distintas de la realidad: el mundo de la materia y el del espíritu. Las enfermedades mentales propiamente dichas no son, por ello, realmente enfermedades del alma, sino sólo de una parte determinada del cuerpo, el cerebro, aunque se exterioricen esencialmente por síntomas psíquicos. Esta interpretación resulta, sin embargo, difícilmente aplicable a las neurosis —cuya inclusión entre las verdaderas enfermedades mentales es bastante problemática—, aunque muchos psiquíatras admitan hoy día que en su génesis interviene también un sustrato orgánico de tipo preferentemente constitucional. La psicopatías (anomalías de la personalidad que hacen sufrir, por lo regular, a los individuos que las presentan y a los que les rodean) son de origen hereditario e implican seguramente modificaciones del funcionalismo orgánico, aunque se sabe muy poco, en concreto, sobre ello, en la actualidad.

Expuestos todos estos antecedentes, resulta ya más fácil delimitar el contenido de la psicofarmacología. Podría definirse ésta como la rama de la terapéutica que se ocupa del tratamiento farmacológico

de las enfermedades mentales propiamente dichas (psicosis) y de ciertas anomalías del psiquismo (neurosis y psicopatías), cuyo esencial carácter morboso es incierto, así como de atenuar toda perturbación anímica de naturaleza penosa (angustia excesiva, por ejemplo) que pueda presentar ocasionalmente un sujeto, por lo demás, normal.

El ideal del equilibrio anímico.

El logro de un perfecto equilibrio anímico ha sido siempre uno de los objetivos primordiales del hombre. Es más: su consecución fue identificada frecuentemente con la mayor felicidad accesible a los humanos durante su vida terrena. Esto es especialmente válido para dos mundos espirituales, bien alejados, por lo demás, en otros muchos aspectos: el griego y el hindú.

En Grecia se pensaba, por lo general, que un hombre no podía ser feliz sin poseerse plenamente a sí mismo; es decir, habría de ser sereno, imperturbable, autónomo (o sea ἀτάραχος o ἀτάρακτος que puede traducirse por tranquilo y, de aquí, "ataraxia", palabra que hizo extraordinaria fortuna en la filosofía antigua y que goza de nueva boga en la actualidad). El equilibrio psíquico o ataraxia fue concebido, en general, en dos sentidos por la filosofía griega: uno pasivo o de renuncia y otro activo o positivo. Según el primero, la ataraxia supone la creación de algo así como una especie de "caparazón" protector que defiende al sujeto del impacto de cualquier influjo desasosegante. Esta modalidad negativa de la ataraxia fue adoptando progresivamente un cuño más severo (coincidiendo con la decadencia política de Grecia) hasta confundirse casi, a manos de los cínicos, con el ideal de la mendicidad. Dicha actitud general de renuncia ante la vida caracterizó también a la escuela escéptica y fue representada asimismo, en un sentido menos riguroso, por epicúreos y estoicos. La concepción básica que informaba a estas escuelas filosóficas griegas, como también a gran parte del mundo espiritual hindú, es en el fondo muy pesimista: el hombre se halla sometido a los azares de un destino inexorable, ante el que resulta inútil toda resistencia.

Junto a estas variantes negativas de la ataraxia, encontramos —aun dentro del círculo de la filosofía helénica— otras positivas.

Así, por ejemplo, hay un pasaje de Aristóteles en que éste compara la ataraxia con la ἀνδρεία, término que se traduce habitualmente por valentía y que significa literalmente virilidad u hombría [1]. La equiparación de la ataraxia con algo tan positivo como la valentía cambia radicalmente su significación habitual. Sería ahora un prepararse, mediante el activo esfuerzo ejercido sobre uno mismo, para hacer frente, impávido, a lo que pueda sobrevenirnos.

Sólo la ataraxia activa puede satisfacer al hombre moderno, decidido a configurar su vida y el mundo que le rodea con arreglo a sus preferencias o ideales. Se ha insistido —quizá en demasía— en que la angustia constituye uno de los parámetros esenciales de la existencia del hombre actual. La humanidad ha atravesado ya, sin embargo, por otras muchas épocas de crisis en que, perdida o muy disminuída la vigencia de las convicciones que configuraron su concepción de la vida y del mundo durante la etapa precedente, se muestra profundamente desorientada y llena de ominosos presentimientos hacia lo que le reserva el futuro. De todos modos —aun siendo dudosa la peculiaridad irreductible, a este respecto, de nuestra época—, no cabe duda de que las vivencias angustiosas se hallan extraordinariamente difundidas en la humanidad actual. La ansiedad se expresa en un cierto número de individuos de manera directa, mientras que en otros muchos actúa, como es sabido, de modo solapado, provocando alteraciones funcionales de muy diversos órganos (hiperacidez e hipermotilidad gástricas, hipertensión, etc.) que pueden determinar finalmente verdaderas lesiones anatómicas. De aquí el gran auge actual de la llamada medicina psicosomática que trata de desentrañar el complicado entrelazamiento de causas psicológicas y físicas que condicionan la aparición de muchas enfermedades (la úlcera gástrica o el asma, por ejemplo). El profesor Sarró (actual catedrático de psiquiatría de la universidad de Barcelona) ha afirmado que parece como si el sistema nervioso vegetativo del hombre fuese incapaz de soportar las tensiones de la vida moderna, por lo que —como señala con cierto humorismo— es muy posible que en el futuro se vea obligado a ingerir píldoras para vivir sin angustia, del mismo modo que hoy se administran vitaminas a sujetos sanos con el fin de hacerles

---

1 Cfr. sobre este punto, como, en general, acerca de la evolución del concepto de ataraxia a lo largo de la historia de la filosofía, el penetrante estudio de Julián Marías *Ataraxia y alcionismo* (edit. por el Instituto Ibys, 1957).

más resistentes ante los agentes morbosos. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que el hombre está intentando en la actualidad, por primera vez en la historia, librarse de los efectos perniciosos de la angustia y aliviar, en lo posible, a los enfermos mentales, mediante procedimientos basados en el estudio científico riguroso de la fisiología del cerebro.

BIOQUÍMICA CEREBRAL.

Al descubrirse por Bayle, a principios del siglo XIX, que una enfermedad caracterizada esencialmente por síntomas mentales, la parálisis general, era de origen infeccioso e implicaba lesiones meningoencefalíticas indudables, se pasó a pensar que todos los procesos psiquiátricos tenían una etiología orgánica y que el estudio de su cuadro anatomopatológico podría explicar su sintomatología. Se abandonaban, con ello, las hipótesis causales de las enfermedades de la mente que habían dominado durante las edades antigua y media; sobre todo, las interpretaciones basadas en una "posesión demoníaca" o en su origen pecaminoso. Las investigaciones emprendidas a raíz del sorprendente descubrimiento de Bayle parecieron confirmar, en un principio, la teoría del origen orgánico de los procesos mentales, al irse poniendo de manifiesto, durante el pasado siglo y primeros decenios del actual, la existencia de lesiones macro o microscópicas en la epilepsia y en las enfermedades de Alzheimer, Schilder, Pick, etc. Sin embargo, estos hallazgos no resultaron tan significativos en relación con la patogenia de estas enfermedades como parecieron serlo en un primer momento (es más, en el caso de la epilepsia, por ejemplo, se han interpretado posteriormente más como consecuencias que como causas del proceso morboso), y en muchos enfermos mentales no se descubrió, a pesar de un minucioso examen histológico de sus cerebros, lesión alguna a que pudieran ser adscritas las anomalías psíquicas que habían presentado en vida.

Todo esto llevó a suponer que las enfermedades mentales podrían dividirse en dos grandes grupos (análogos, por lo demás, a los que pueden diferenciarse en relación con otros diversos tipos de procesos morbosos): orgánicas (o acompañadas de lesiones anatomopatológicas) y funcionales. El concepto de enfermedad funcional fue adoptando progresivamente un contenido más preciso. Poco a poco se

fueron descubriendo algunas alteraciones bioquímicas que constituyen, al parecer, la base patogénica de cierto número de enfermedades del sistema nervioso, acompañadas corrientemente —como la oligofrenia fenilpirúvica o la idiocia amaurótica, por ejemplo— de síntomas mentales [2]. Finalmente, fue abriéndose paso la idea de que entre las modificaciones cuantitativas de ciertas sustancias presentes en el cerebro (serotonina, noradrenalina, determinados fermentos como las descarboxilasas y monoaminooxidasas, etc.) y la aparición de cuadros psicóticos existía un nexo causal.

Puede considerarse como punto de partida de las teorías bioquímicas sobre el origen de las psicosis, la intoxicación sufrida casualmente en 1943 por el químico Hoffmann, mientras investigaba las propiedades de una sustancia extraída del cornezuelo de centeno: la dietilamida del ácido lisérgico ("L. S. D.-25") [3]. Hoffman experimentó, tras ingerir accidentalmente una pequeñísima cantidad de esta sustancia, un extraño estado de embriaguez que persistió durante varias horas y se acompañó de fantásticas alucinaciones surgidas sobre un fondo de colores rápidamente cambiantes. Una característica esencial de estas sorprendentes vivencias fue el haberse presentado sin enturbiamiento alguno de la conciencia y conservándose posteriormente un perfecto recuerdo de ellas. Comprobadas, repetidas veces, las peculiaridades de la intoxicación provocada por el "L. S. D.-25" en sujetos voluntarios, se relacionaron los fenómenos observados con los descritos en 1928 por Lewin [4] como resultado de la ingestión de mescalina, sustancia extraída de una planta denominada científicamente "Lophophora villiansi", y que no es sino el "peyotl" usado tradicionalmente por los antiguos mejicanos por sus propiedades embriagadoras. Se pensó en seguida que la dietilamida del ácido lisérgico y la mescalina (lo mismo podría afirmarse de la bufotenina, la marihuana, etc.) provocaban la aparición de una verdadera "psicosis modelo" en individuos psíquicamente normales. Las psicosis espontáneas habrían de ser interpretadas, por consiguiente, como producto de sustancias de características análogas, aunque ori-

---

[2] Cfr. acerca de este punto, la monografía del prof. Hernando *Psicofarmacología y remedios atarácticos,* editada en 1958 por el Instituto Ibys (páginas 43-59).

[3] Cfr. W. A. STOLL: *Lysergsäure-diäthylamid, ein Phantasticum der Mutter-Korn Gruppe;* "Schweiz. Arch. Neurol. Psychiat.", 60, 279 (1947).

[4] Cfr. L. LEWIN: *Les Paradis Artificiels;* edit. Payot, 1928.

ginadas por disregulaciones metabólicas. El estudio de las psicosis experimentales en individuos mentalmente sanos y en animales de laboratorio —en la medida en que es posible establecer una analogía de éstos con el ser humano— permitiría, además, profundizar el conocimiento de las enfermedades mentales propiamente dichas.

La hipótesis simplista de que en los esquizofrénicos —que presentan, como es sabido, alucinaciones características— existiría una perturbación del metabolismo de las proteínas que daría lugar a la aparición de ácido lisérgico o sustancias afines, hubo de desecharse al comprobar que el "L. S. D.-25" provoca una habituación tan rápida que a los 6 ó 7 días de administrar la misma dosis deja de producir efectos psicóticos. Como muchas sustancias alucinógenas poseen, análogamente al ácido lisérgico, un núcleo indólico, se orientó posteriormente la investigación hacia compuestos químicos provistos de este mismo núcleo y cuya presencia fuera demostrable en el cerebro. Los que parecieron desempeñar, en seguida, un papel más importante, como posibles agentes psicóticos, fueron la serotonina o 5-hidroxitriptamina, por una parte, y la adrenalina y sus derivados por otra.

La serotonina se halla ampliamente difundida por el organismo (cerebro, tubo gastrointestinal, riñón, hígado y plaquetas) y ejerce una acción antagonista de los efectos periféricos del ácido lisérgico. Como, por otra parte, la reserpina, que tiene acción sedante, produce la liberación de serotonina en el cerebro, Woolley y Shaw [5] llegaron a la conclusión de que un cierto nivel de ésta en dicho órgano constituiría un requisito indispensable de la salud mental. Varios hechos descubiertos ulteriormente restaron mucha fuerza a esta hipótesis. Se vio, en primer lugar, que muchas sustancias alucinógenas (y lo mismo podría afirmarse de los sedantes) no modifican en absoluto la concentración serotonínica cerebral. Comprobóse, además que la reserpina actúa paradójicamente como excitante cuando se administra previamente un inhibidor de la monoaminooxidasa, enzima que hace posible normalmente la catabolización de la serotonina. Se demostró, finalmente, que esta última sustancia no ejerce efectos sedantes cuando se administra por inyección. Los hechos citados acabaron por encontrar explicación, pero las hipótesis a que fue necesario recu-

---

[5] Cfr. D. W. Woolley y E. Shaw: *Some neurophysiological aspects of serotonin;* "Brit. med. J.", 4.880, 122-125 (1954).

rrir, con este fin, pusieron de manifiesto la extrema complejidad de la bioquímica cerebral, cuyo desarrollo se halla actualmente en sus comienzos. Así, el primero de ellos se explicó suponiendo que un gran número de sustancias alucinógenas no obrarían por influjo directo sobre la serotonina, sino modificando la sensibilidad específica ante la 5-hidroxitriptamina de determinados receptores nerviosos, a través de los cuales ejercería ésta su acción sobre el psiquismo. En cuanto al efecto paradójico de la reserpina en las condiciones apuntadas, se debería a la circunstancia de impedirse, con la inhibición de la monoaminooxidasa, la inmediata destrucción de la serotonina —que tiene realmente una acción excitante— al ser liberada por aquélla de sus reservorios cerebrales [6]. En estos reservorios se hallaría almacenada la serotonina en forma inactiva (combinada con una proteína) y la tranquilización producida normalmente por la reserpina habría que adscribirla al empobrecimiento en 5-hidroxitriptamina del cerebro. Por último, la falta de actividad de la serotonina administrada parenteralmente se ha atribuído a su incapacidad de penetrar a través de la barrera hematoencefálica (es decir, la constituída por las meninges que rodean, como es sabido, al eje encefalomedular, aislándolo, en cierto modo, del resto del organismo, a causa de su impermeabilidad para un gran número de sustancias). Dicha barrera es atravesada, sin embargo, fácilmente por el aminoácido 5-hidroxitriptófano, formado probablemente en el hígado y que se considera la sustancia precursora de la serotonina, en la que se transforma, dentro ya del cerebro, por la acción de una descarboxilasa.

Gran parte de lo afirmado en relación a la serotonina es válido asimismo para la adrenalina, la noradrenalina y el adrenocromo, sustancias de constitución química muy afín y de las que la segunda, al menos, parece desempeñar un importante papel en el funcionalismo cerebral. La noradrenalina es liberada también en forma activa en el cerebro por la reserpina y destruída por la aminooxidasa, contando además con un precursor químico, el aminoácido 3,4-dioxifenilalanina (DOPA), cuya síntesis tiene lugar seguramente en el hígado. Un hecho importante descubierto por Valdecasas (catedrático de farmacología de la universidad de Barcelona) y sus colaboradores, es que un gran número de sustancias psicoactivas potencian a la acción de

---

6 Cfr. P. A. SHORE: *On the physiologic significance of monoamine oxidase in brain;* "Science", 126, 1.063 (1957).

la adrenalina [7]. Este hecho ha sido atribuído por algunos investigadores a la inhibición por la sustancia psicoactiva de la aminooxidasa, pero, como muy bien observa Valdecasas, de ocurrir así, no se explica cómo hay sustancias que reforzando los efectos de la adrenalina disminuyen, sin embargo, los producidos por la serotonina.

Ultimamente se ha concedido también importancia en la fisiología cerebral a otras sustancias, aparte de la noradrenalina y la serotonina, como, por ejemplo, al aminoácido γ-aminobutírico, cuyo precursor es el ácido glutámico, empleado modernamente, aunque con éxito muy dudoso, en el tratamiento de los deficientes mentales. Las investigaciones recientemente realizadas nos llevan a la conclusión de que tanto el ácido γ-aminobutírico como la serotonina y la noradrenalina no son sino eslabones sueltos de una complejísima cadena de sustancias que reaccionan entre sí y cuyo conocimiento se halla aún en fase inicial. Las teorías que se han ideado para explicar la intervención de las sustancias mencionadas en la génesis de las diversas perturbaciones mentales no poseen aún una base sólida en que apoyarse [8].

PSICOACTIVIDAD.

Se entiende por psicoactividad, en sentido lato, la propiedad que tienen muchas sustancias (anestésicos, estimulantes, drogas embriagadoras, etc.) de influir de algún modo sobre el psiquismo. La significación de este término suele, sin embargo, restringirse habitualmente, entendiendo por él la capacidad de determinadas sustancias de provocar alteraciones psíquicas selectivas. Es decir, no se califica ordinariamente de psicoactivo a un anestésico, pues deprime las actividades psíquicas de manera global o indiscriminada, mientras dicha designación cuadra perfectamente a drogas como la cocaína o la mescalina, productoras de alteraciones psíquicas relativamente específicas. En igual caso se encuentran los medicamentos antipsicóticos a que luego se hará referencia. Las sustancias psicoactivas

---

[7] Cfr. F. G. VALDECASAS, F. CALVET, E. CUENCA y J. A. SALVAT: *Die potenzierende Wirkung verschiedener psychoactiver Substanzen auf Adrenalin und Serotonin;* "Arzneimittel Forshung", año 6, 594 (1956).

[8] Cfr. F. G. VALDECASAS: *Fundamentos bioquímicos de la actividad psíquica;* "Farmaes", 25, 63-79 (1959).

ejercen además diversas acciones secundarias sobre el organismo (trastornos vegetativos, alérgicos, etc.) que han de ser tenidas en cuenta al utilizarlas con fines terapéuticos.

Las sustancias psicoactivas pueden clasificarse —adoptando un criterio esencialmente práctico— en dos grandes grupos: el de las drogas empleadas para provocar estados de exaltación o embriaguez (haxix, cocaína, ololiuqui, cohoba, etc.) y el de los medicamentos utilizables en el tratamiento de los trastornos mentales. Estos medicamentos han recibido múltiples denominaciones: "tranquilizadores", "neurolépticos", "neuropléjicos" (Delay), "ortotímicos" (Sarró), "eutímicos" (Hernando), "ataránticos" o "ataráxicos" (Fabing), etc. Pueden dividirse, a su vez, en dos clases: los que pudiéramos llamar antipsicóticos y los que se utilizan habitualmente como tranquilizantes en neuróticos, pacientes psicosomáticos e individuos psíquicamente normales, transitoriamente angustiados o sobrecargados por un trabajo excesivo.

Reproduzco a continuación la clasificación que hace el profesor Valdecasas de las sustancias psicoactivas, en la que se ha seguido predominantemente un criterio químico.

- Alucinantes (fantásticos, euforizantes, etc.) .....
  - Grupo de la atropina.
  - Grupo de la morfina ......
    - Drogas naturales.
    - Productos sintéticos.
  - Grupo del indol ....
    - Bufotenina.
    - Harmina.
    - Acido lisérgico.
    - Adrenocromo.
  - Grupo de las fenil-etil-aminas.
  - Grupo de la marihuana o grifa.
- Sustancias de acción intermedia ...
  - Alcohol etílico.
  - Alcoholes superiores.
  - Hipnóticos.
  - Deprimentes medulares.
- Tranquilizantes (ataráxicos, neurolépticos, etc.) ....
  - Grupo de la reserpina.
  - Grupo de las fenotiacinas.
  - Grupo del benzhidrol.
  - Esteroides.

DROGAS ALUCINÓGENAS.

Desde los más lejanos tiempos, el hombre ha procurado evadirse de los agobiantes problemas planteados por la vida mediante múltiples

recursos, entre los que el uso de drogas euforizantes o embriagadoras ha desempeñado siempre un importante papel. La antigüedad del empleo, con este fin, del cáñamo índico, el opio, la coca y, sobre todo, el alcohol es un hecho bien conocido. Recordaré tan sólo que el haxix, marihuana o cáñamo índico (Cannabis sativa) era conocido ya en China unos 2.700 años antes de J. C.; que el llamado "Viejo de la Montaña" de que nos habla Marco Polo en la relación de uno de sus viajes, fue, según parece, el creador de una secta denominada de los "Hasisins" (término del que se ha derivado la palabra asesino), cuyos adeptos, asiduos consumidores de dicha droga, le obedecían ciegamente, y que Fernando Boissieres fundó en 1850 un club, en el que se reunían una serie de personalidades de las letras francesas (Baudelaire, Gautier, Gerardo de Nerval, Barbey d'Aurevilly, etc.) para experimentar los efectos de diversos tóxicos embriagadores y, muy especialmente, del haxix. Esta droga cuenta aún, como es sabido, con un gran número de adictos y recibe nombres diversos según los distintos países donde se consume (así, por ejemplo, "beng" en Persia, "kif" en Marruecos, "marihuana" en EE. UU., "dagga" en el Sur de Africa y "charas" o "bhang" en la India).

Otras drogas alucinógenas menos conocidas son el "ololiuqui", la "cohoba", la "harmina" o "telepatina" (extraída del yahé o Banisterina caapi), la "nalina" y la "psilocibina". El padre Sahagún indica en su "Historia general de las cosas de Nueva España" que los indios comían la semilla de la planta denominada ololiuqui o "hierba de la serpiente", lo que hacía que vieran "visiones y cosas espantables". Un fraile que acompañó en su segundo viaje a Colón, Ramón Pane, refiere que los "behiques" (miembros de una secta existente por entonces en Santo Domingo y Cuba) utilizaban, por sus efectos embriagadores, una especie de rapé que llamaban cohoba. Stromberg extrajo en 1954 de esta planta su principio activo, denominado "bufotenina" o "bufotalina" y que puede obtenerse también de las glándulas de la piel del sapo "Bufo marinus". La psilocibina es una droga aislada por un grupo de investigadores al servicio de la firma de productos farmacéuticos Sandoz del hongo "Psilocyba mexicana Heim". Este hongo es consumido aún por los miembros de varias tribus indias de Méjico con ocasión de sus ceremonias religiosas [9].

Tienen especial interés las experiencias hechas en sujetos volun-

[9] Cfr. "Excerpta Sandoz", serie II, núm. 7 (noviembre de 1959).

tarios con el fin de analizar los efectos psíquicos producidos por algunas drogas alucinógenas, efectos que recuerdan mucho, en ocasiones, las extrañas vivencias que nos refieren los enfermos mentales. Haré mención únicamente de los resultados obtenidos mediante la ingestión de la dietilamida del ácido lisérgico y la mescalina, por ser las sustancias sobre cuyo uso se tiene mayor experiencia y por producir efectos muy demostrativos. Antes de abordar una descripción sumaria de dichos resultados, conviene señalar que se hallan muy divididas las opiniones respecto a la semejanza entre las enfermedades mentales espontáneas y las alteraciones psíquicas consecutivas a la acción de las drogas alucinógenas en general. Unos piensan que son muy análogas (Beringer denominó incluso a los cuadros provocados por estas drogas "pscosis modelo"), mientras otros investigadores las consideran radicalmente diversas.

La planta denominada "peyotl" por los indios mejicanos, de la que se extrae la mescalina, era ya ampliamente usada por los chichimecas como poderoso estimulante en la época en que los españoles invadieron el imperio azteca, según testimonio del padre Sahagún. Entre los autores que han publicado trabajos sobre los efectos producidos por la mescalina, son dignos de mención, aparte del ya citado Lewin [10], Beringer [11], Rouhier [12], el escritor Aldous Huxley [13], Delay y colaboradores [14] y Speck [15]. La ingestión de mescalina provoca sistemáticamente modificaciones del estado de ánimo y de la percepción, así como alucinaciones. Las alteraciones psíquicas producidas difieren —como ocurre, por lo demás, con las restantes drogas alucinógenas— según sea la personalidad del sujeto que ingiere la mescalina y el ambiente que le rodea. Así, por ejemplo, en Beringer alcanzaron gran realce, junto a las alucinaciones visuales, las de otros sentidos y muy particularmente las del oído. Refiere que oyó música

---

10 Cfr. l. c. en [4].

11 Cfr. K. BERINGER: *Der Meskalinrausch. Seine Geschichte und Erscheinungsweise*; Berlín (1927).

12 Cfr. A. ROUHIER: *La plante qui fait les yeux emerveillés. Le Peyotl;* editado por Gastón Doin & Cie., París (1927).

13 Cfr. ALDOUS HUXLEY: *Les portes de la perception;* Mónaco (1954).

14 Cfr. J. DELAY, D. P. DENIKER, M. RACLOT y M. ROPERT: *Deux auto-observations d'intoxication mescalinique expérimentales;* "Annales Médico-psychologiques", 2, 306-309 (1956).

15 Cfr. L. B. SPECK: *Toxicity and effects of increasing doses of mescaline;* "J. Pharmacol & Exp. Therap.", 119, 78 (1957).

de una "belleza extraordinaria" que venía de muy lejos, pareciéndole su ritmo "un medio de expresión metafísico". Aldous Huxley, por su parte, experimentó, bajo el influjo de la mescalina, ciertas vivencias que habría que calificar de místicas. El mismo las compara con las descritas por el gran místico alemán Eckhart. La mescalina inhibe, en general, la voluntad, quedando preservadas, en cambio, la memoria y la inteligencia. Provoca la aparición de un estado contemplativo con gran agudización de las sensaciones visuales.

El ácido lisérgico forma el constituyente básico de los alcaloides del cornezuelo de centeno. Su dietilamida —a la que ya se hizo anteriormente referencia— produce alteraciones psíquicas bien definidas a dosis muy pequeñas (50 ó 60 gammas). Las experiencias de administración de "L. S. D.-25" realizadas, son numerosísimas [16]. Los doctores Ruiz Ogara, Martí Tusquets y González Monclús (ayudantes de la cátedra de Psiquiatría de la universidad de Barcelona), utilizaron, con este objeto, 36 sujetos (de ellos 19 sanos), en los que observaron, tras la ingestión de dicho preparado (dosis entre 30 y 160 gammas), la aparición de los siguientes síntomas: 1) estado de ánimo inestable, incontinencia afectiva y risa imperiosa; 2) disminución de la instintividad e impulsividad; 3) abulia; 4) aceleración del curso del pensamiento; 5) dificultad de concentrar la atención, disminución de la memoria y descenso del rendimiento intelectual; 6) cambios en las percepciones (deformaciones de los objetos, acompañadas de alteraciones de su movilidad y color); 7) perturbaciones en la conciencia del propio yo (por ejemplo, extrañeza de sí mismo); 8) sensaciones corporales anómalas, y 9) transtornos de la vivenciación del tiempo y del espacio. Hay que señalar el hecho de que los citados investigadores no pudieron comprobar la producción de ciertas alteraciones psíquicas apreciadas por otros autores. Así, en ninguno de los sujetos se presentaron verdaderas alucinaciones (percepciones sin objeto exterior) como tampoco estados delirantes o una "reviviscencia de los recuerdos" [17].

---

16 Cfr. por ej. L. CHOLDEN: *Lysergic Acid Dithylamide and Mescaline in Experimental Psychiatry;* Grune & Stratton, Nueva York (1956).

17 Cfr. ABELLA MARTÍN: *Recientes adquisiciones farmacológicas en psiquiatría;* "Práctica Médica", 59, 6 (noviembre de 1957).

FARMACOLOGÍA EXPERIMENTAL.

Las sustancias que se sospecha puedan ejercer efectos beneficiosos sobre las perturbaciones mentales son sometidas a numerosos ensayos en animales de laboratorio antes de que se inicie su aplicación clínica. Si resulta ya muy aventurado suponer que el hombre reaccionará de modo análogo a determinado animal ante un antibiótico o un preparado que influye, por ejemplo, sobre la tensión arterial o la secreción gástrica, mucho más lo será admitir una correlación entre los efectos "psíquicos" provocados por una sustancia en seres tan diversos entre sí. Por lo pronto, hay que observar que es muy dudoso que existan en los animales verdaderas enfermedades mentales y que los trastornos del comportamiento provocados en ellos artificialmente por el hombre sólo pueden asimilarse de una manera muy precaria a las neurosis humanas.

Valdecasas ha llamado, por otra parte, la atención sobre las conclusiones erróneas en que es fácil incurrir al aceptar que existe una correlación fija entre la producción de determinadas acciones periféricas (influjos específicos sobre el metabolismo, la regulación de la temperatura corporal, etc.) y las propiedades psicoactivas de una sustancia. Así, muchos compuestos químicos que dan lugar a los mismos efectos periféricos son muy diferentes desde el punto de vista de su acción sobre el psiquismo.

La experimentación animal constituye, no obstante, un valioso medio para el estudio de los medicamentos psicoactivos, con tal de que sus resultados sean enjuiciados con la necesaria cautela y no exijamos de ella más de lo que puede proporcionarnos: una orientación general acerca de los efectos sobre el sistema nervioso central o periférico de determinadas sustancias y una idea aproximada sobre su mayor o menor toxicidad. Las experiencias en animales con sustancias psicoactivas han tenido por fin estudiar: 1.º) Las modificaciones de su comportamiento global; 2.º) las alteraciones electroencefalográficas; 3.º) las acciones orgánicas, y 4.º el sinergismo o antagonismo de estas sustancias entre sí o en relación con otros compuestos químicos.

Se han utilizado animales muy diversos para el ensayo de sustancias psicoactivas. Así Jacobsen, por ejemplo, ha recurrido con este fin a las ratas y los gatos; Massermann, a los monos; Thuillier y Nakajima, a los ratones, y Witts, a la araña de jardín. La índole de las

experiencias a que son sometidos estos animales varía también considerablemente según el investigador de que se trate y la acción farmacológica que pretende estudiar. La técnica más corrientemente empleada consiste en crear en el animal un "reflejo condicionado" (es decir, una reacción fija ante determinado estímulo) y hacer que la puesta en marcha de aquél provoque consecuencias desagradables para el animal, como una descarga eléctrica, la aparición ante él de la imagen de un animal temido, etc. Surge, con ello, una situación de conflicto entre la fuerte tendencia a satisfacer una necesidad vital primaria, como la ingestión de alimentos, por ejemplo —con la que se halla íntimamente relacionada, por lo general, el reflejo creado—, y el estímulo desagradable que el animal ha comprobado subsigue irremediablemente al acto reflejo en cuestión. El comportamiento del animal, en estas circunstancias, suele ser muy típico, como asimismo las modificaciones de su conducta producidas por la acción de una sustancia psicoactiva. Un ejemplo concreto aclarará las consideraciones expuestas. Supóngase que se ha habituado a una rata a evitar la producción de un estímulo eléctrico desagradable que le llega a través de la rejilla de alambre que constituye el suelo de su jaula y precedido de una señal acústica, mediante el giro de una rueda. La rata reacciona positivamente ante la señal acústica en las condiciones normales, aunque dando muestras de nerviosidad. Cuando se le ha administrado previamente un ataráxico se produce también la reacción adecuada al presentarse el estímulo, pero sin que el animal manifieste nerviosismo alguno en su comportamiento.

Thuillier y Nakajima han ideado un procedimiento muy ingenioso para el estudio experimental de las sustancias psicoactivas. Consiste en provocar la aparición, en ratones, de movimientos circulares permanentes ("souris tournantes") mediante la administración de imimo β-β' dipropionitrilo, comprobando luego el efecto que tienen sobre estos movimientos las sustancias a ensayar. La duración de la vida de los ratones sometidos a la acción del citado dinitrilo es normal y pueden inclusive reproducirse. Otro método, también sumamente ingenioso, para determinar los efectos psicoactivos de ciertas sustancias, consiste en observar los cambios producidos en la textura de las telas fabricadas por arañas, a las que han sido administradas aquéllas [18].

---

[18] Cfr. PETER N. WITT: *Der Netzbau der Spinne als Test zur Prüfung zentralnervös angreifender Substanzen;* "Arzneimittel-Forsch.", año 6, 628-635 (1956).

El electroencefalograma registra, como es bien sabido, la resultante global de los cambios de potencial sobrevenidos en las neuronas corticales durante su actividad. El electroencefalograma correspondiente al sueño es muy distinto del recogido en estado vigil. Se ha averiguado que la estimulación de una parte determinada del cerebro medio (el llamado sistema reticular o sistema mesodiencefálico activador) provoca el cambio del ritmo encefalográfico característico del sueño por el propio del estado de vigilia. El influjo que ejercen las sustancias psicoactivas sobre dicho sistema reticular permite, por regla general, determinar la índole de su actividad.

Las propiedades psicoactivas de una sustancia muestran con frecuencia determinada correlación con la producción de ciertas acciones periféricas. Así, por ejemplo, los sedantes suelen rebajar la temperatura corporal, disminuir la tensión sanguínea y ser antieméticos. Se comprende, por ello, que se sometan a estudio estas acciones periféricas de las sustancias psicoactivas con el fin de obtener, por este medio —más viable que el análisis directo de los efectos psíquicos del compuesto químico investigado— una idea aproximada sobre su actividad.

En la actualidad se concede cada vez mayor importancia a las experiencias orientadas a determinar las acciones antagónicas o sinérgicas de las diversas sustancias psicoactivas. Esto es comprensible si se recuerda el importante papel adjudicado hoy día a la inhibición o potenciación de ciertos compuestos químicos existentes en el cerebro (serotonina y noradrenalina, sobre todo) en los efectos sobre el psiquismo de determinados cuerpos.

Se ha comprobado que existe una curiosa similitud entre la composición química de las sustancias que tienen acción sedante y las drogas alucinógenas. De aquí que se intente en la actualidad aislar los componentes químicos comunes a ambos tipos de sustancias, con el fin de poder luego obtener, a partir de ellos, productos sintéticos dotados de intensa acción terapéutica en las enfermedades mentales. Entre las investigaciones orientadas a este objeto merecen destacarse las emprendidas, hace ya algunos años, por el Instituto Battelle, por encargo y bajo el patrocinio del "National Institute of Mental Health" norteamericano [19].

---

19 Cfr. "Battelle Technical Review", número de noviembre de 1957, páginas 14 y siguientes.

MEDICAMENTOS ANTIPSICÓTICOS.

El número de los medicamentos destinados al tratamiento de las psicosis, neurosis y enfermedades psicosomáticas aumenta con mucha rapidez en la actualidad. Día tras día, los laboratorios de productos farmacéuticos lanzan nuevos preparados con la pretensión de que reúnen propiedades poco menos que "milagrosas" para el alivio de toda clase de padecimientos mentales. De todos modos —y prescindiendo de explicables exageraciones propagandísticas— no cabe duda de que se ha logrado dar últimamente un gran paso en la terapéutica psiquiátrica. La bibliografía acumulada en los últimos años sobre los resultados obtenidos en el tratamiento de los enfermos mentales con los nuevos medicamentos, es copiosísima. Me limitaré a describir sumariamente las características y aplicaciones esenciales de los fármacos utilizados en la actualidad en esta rama de la medicina.

La mayor parte de los medicamentos psicoactivos pueden incluirse en uno u otro de estos cinco grupos: 1) fenotiacinas; 2) alcaloides de las rauwolfias; 3) compuestos imidodibencílicos; 4) derivados del benzhidrol, y 5) derivados de hidrocarburos. Los fármacos correspondientes a los tres primeros grupos se utilizan preferentemente como "antipsicóticos" como asimismo uno de los medicamentos comprendidos en el cuarto: el azaciclonol (α-4-piperidilbenzhidrol). Los restantes medicamentos (es decir, los clasificables en el último grupo y los que forman parte del tercero, con excepción del azaciclonol) se emplean principalmente en la terapéutica de los trastornos neuróticos o como tratamiento complementario de los procesos psicosomáticos. En este epígrafe me ocuparé exclusivamente de los fármacos antipsicóticos, reservando para el siguiente la referencia a los que pudiéramos llamar más propiamente tranquilizantes, eutímicos o ataráxicos (esta última denominación se aplica también comúnmente a los medicamentos antipsicóticos, aunque con manifiesta impropiedad).

Entre las fenotiacinas, son dignas de mención las siguientes: cloropromacina (cloro-3-dimetilamino-3-propil-10-fenotiacina), promacina (dimetilamino-3-propil-10-fenotiacina), mepacina (N. metilpiperidil-3-metilfenotiacina), perfenacina (cloro-2-fenotiacín-10-propil-3]-4, [hidroxietil-2]-1-piperacina), proclorperacina ([metil-piperacín propil-3-propil]-10, cloro-3 fenotiacina), metopromacina ([dimetil-

amino-propil]-10, metoxi-3-fenotiacina), "plegicil" (dimetil-3-amino 3-propil-10-fenotiacina) y "vesprin" (con fórmula análoga a la cloropromacina, pero sin cloro y con tres átomos de flúor). Los preparados fenotiacínicos tienen su principal aplicación en el tratamiento de la esquizofrenia, aunque pueden utilizarse también en otros trastornos mentales (estados de agitación epiléptica, fases maníacas, etc.).

La cloropromacina es el derivado fenotiacínico del que se posee hasta ahora mayor experiencia y con el que se han logrado mejores resultados en el tratamiento de la esquizofrenia. La fenotiacina, sustancia matriz de todo este grupo de medicamentos, fue sintetizada en Alemania por Bernstein, en 1893. Delay fue, al parecer, el primero que inició en 1951 el uso clínico de la cloropromacina. En la actualidad asciende ya a varios miles el número de trabajos aparecidos sobre el uso de este fármaco [20], habiéndose concedido últimamente gran interés a su asociación con la reserpina (alcaloide de las rauwolfias de gran importancia en terapéutica psiquiátrica) [21].

Responden bien a la cloropromacina algunos tipos de esquizofrenia (sobre todo las de curso agudo y, entre ellas, los casos en que resalta más la agitación del enfermo). Sin embargo, se han logrado también buenos resultados en algunos pacientes que llevaban recluídos ya diez o más años en un sanatorio. Es frecuente que al cesar la administración de cloropromacina, vuelvan a presentarse los síntomas que aquejaba el enfermo antes de someterse al tratamiento —sobre todo, si éste se ha interrumpido prematuramente—, por lo que es necesario, a veces, continuarlo por tiempo indefinido con dosis pequeñas de sostenimiento. La cloropromacina provoca ocasionalmente reacciones secundarias (síntomas similares a los de la enfermedad de Parkinson o bien, ictericia, alteraciones hemáticas, reacciones alérgicas, etc.) que pueden obligar, a veces, a desistir de su empleo. Otros trastornos causados por la administración de cloropromacina (hipotensión, gran somnolencia, etc.) se suelen presentar al iniciarse el tratamiento y desaparecen luego generalmente de modo espontáneo,

---

20 Cfr. por ejemplo, en lo que hace a la bibliografía en castellano, los trabajos publicados por Coullaut en el "Bol. Cult. e Inform. del Colegio General de Colegios Médicos de España", números 107 (págs. 59-60) y 124 (págs. 27-35).

21 Cfr., entre otros muchos trabajos, el de F. FLÜGEL, D. BENTE, E. WANDERER y B. WUNDELWALD: *Erfahrungen mit einer modifizierten Chlorpromazin-Reserpin-Kombination bei endogenen Psychosen;* "Deutsche Medizinische Wochenschrift", 83, 445 (1958).

aunque exigen adoptar ciertas precauciones para atenuarlos en lo posible.

Los restantes derivados fenotiacínicos tienen propiedades similares a la cloropromacina, produciendo, por lo general, menos reacciones secundarias de tipo tóxico, lo que hace que puedan ser empleados en dosis mayores. Suelen dar, sin embargo, resultados menos satisfactorios que aquélla. Uno de los más eficaces es la perfenacina, con la que el autor de este trabajo obtuvo una mejoría espectacular en un esquizofrénico cuya enfermedad databa de más de 20 años y en el que habían resultado inoperantes la cloropromacina y la reserpina.

El género rauwolfia fue creado en 1703 por Plumier, que agrupó en él un cierto número de especies de plantas, ya descritas certeramente por el médico y botánico alemán Leonardo Rauwolf en un libro publicado en 1582. Los médicos indios G. Senn y B. C. Bose informaron en un trabajo, aparecido en 1931, sobre la eficacia del extracto de una de estas plantas (la denominada científicamente "*Rauwolfia serpentina Bentham*") en ciertos cuadros maníacos, señalando asimismo que su raíz pulverizada había sido ya empleada con fines terapéuticos, por los médicos ayurvedas, unos quinientos años antes del comienzo de la era cristiana. Se le daba entonces el nombre de "Pagal-Ka-Dawa" (hierba para la locura). Entre los 32 alcaloides aislados de dicha planta, la reserpina, la rescinamina y la deserpina parecen ser los más importantes desde el punto de vista de sus aplicaciones psiquiátricas. Sobre el uso clínico de la reserpina se cuenta ya con una gran experiencia [22]. La reserpina tiene un efecto hipotensor más marcado que el de la cloropromacina, lo que hace que sea utilizada también, en medicina interna, para el tratamiento de la hipertensión en sujetos que no son enfermos mentales. Su eficacia en la terapéutica de la esquizofrenia parece algo inferior a la de la cloropromacina, aunque resulte más activa que ésta en las formas paranoides. La reserpina actúa lentamente y los tratamientos deben ser, por tanto, bastante prolongados. Provoca, como la cloropromacina, ciertos efectos secundarios (síntomas parkinsonianos, congestión nasal, náuseas, etc.) que pueden aconsejar su abandono en determinados ca-

---

[22] Cfr. S. N. Kline: *Clinical Applications of Reserpine;* "Ann. New York Acad. Sci.", 59, 107 (1954). Este psiquíatra norteamericano fue el primero que sometió a un amplio estudio la actividad antipsicótica de la reserpina.

sos. Durante los tratamientos con reserpina se presenta generalmente en los pacientes una gran agitación que dura varios días ("fase turbulenta") y cede luego, dando paso a una mejoría sintomatológica ostensible. La citada etapa de acentuada excitación aparece también con el uso de la cloropromacina, aunque suele ser menos manifiesta. Ultimamente se ha iniciado el empleo de extractos totales o parciales de rauwolfia que causan menos trastornos secundarios y con los que suele ser más corta la fase turbulenta, aunque sean menos eficaces que la reserpina aislada. Un gran número de psiquíatras son partidarios de asociar la reserpina a la cloropromacina en el tratamiento de la esquizofrenia.

La psicosis maniacodepresiva sigue en importancia a la esquizofrenia como causa de graves perturbaciones mentales. Evoluciona, como es sabido, por fases separadas por períodos más o menos prolongados de absoluta o relativa normalidad, pudiendo tener dichas etapas morbosas un carácter bipolar (alternan las de tipo maníaco con otras de naturaleza depresiva) o ser siempre de la misma índole. Hasta hace muy poco tiempo carecíamos de medicamentos eficaces en los cuadros depresivos, mientras en los de naturaleza maníaca se podía recurrir, con posibilidades de éxito, a la reserpina o las fenotiacinas. Las anfetaminas, dotadas de indudable acción euforizante —aunque muy pasajera— demostraron ser poco activas en el tratamiento de las depresiones endógenas. Su uso implicaba además efectos secundarios desagradables (palpitaciones, mareos, etc.), pudiendo originar incluso la aparición de síntomas de tipo esquizofrénico, que desaparecen, no obstante, al suspender la medicación. Aunque posteriormente fueron sintetizándose fármacos dotados de mayor actividad, como el pipadrol (clorhidrato de α-2-piperidil-benzhidrol), la ritalina (clorhidrato de metil-fenidilacetato) y la iproniacida (hidrácido del ácido isopropilisonicotínico) [23], la única terapéutica verdaderamente eficaz en las depresiones siguió consistiendo en la administración de electrochoques. Dicha situación se ha modificado últimamente por la introducción en la terapéutica psiquiátrica de un nuevo fármaco, cuyo

---

23 Esta última posee ya, sin duda, cierta utilidad práctica en el tratamiento de algunas depresiones endógenas y en el de buen número de las exógenas. Cfr. FORCADA (*Ensayos clínicos con un nuevo antidepresivo: la Iproniacida.* Comunicación leída en el IV Congreso Internacional de Psicoterapia de Barcelona, 3-IX-1958). y N. S. KLINE: *Clinical Experience with Iproniacid;* Symposium, noviembre 1957, New York.

empleo fue iniciado por R. Kuhn en Suiza en 1957: el clorhidrato de N-(α-dimetilamino-propil)-iminodibencilo. Los resultados conseguidos con este medicamento en las depresiones endógenas parecen ser muy favorables (algunos autores elevan el porcentaje de mejorías hasta un 70 por 100 de los casos tratados). El citado iminodibencilo da lugar generalmente a escasos efectos secundarios (sudoración, taquicardia, sequedad de boca, etc.) y su administración no debe suspenderse hasta que se juzgue que ha transcurrido ya el tiempo que hubiera durado espontáneamente la fase depresiva [24].

El azaciclonol es un medicamento indicado principalmente en el tratamiento de la esquizofrenia y cuya acción ha sido calificada de extremadamente irregular. Parece efectivo, sobre todo, en los cuadros esquizofrénicos agudos con abundancia de alucinaciones auditivas. Tiene también manifiesta utilidad en los delirios alcohólicos. Es muy poco tóxico y puede, por ello, administrarse durante años sin ningún inconveniente. Se le asocia generalmente a otros fármacos antipsicóticos (sobre todo, a la cloropromacina). Se consigue, con ello, reducir la dosificación de éstos (más tóxicos por regla general) y acortar la duración total del tratamiento, mejorando al mismo tiempo los resultados obtenidos [25].

Un medicamento antipsicótico recientemente descubierto y que no pertenece a ninguno de los cinco grupos anteriormente citados, el "haloperidol", es extraordinariamente eficaz en el tratamiento de los estados de agitación (maníacos, epilépticos, esquizofrénicos, etc.) [26].

La introducción de los fármacos antipsicóticos ha supuesto un gran avance en psiquiatría, no sólo porque muchos enfermos que no habían respondido a los procedimientos clásicos (electrochoques o coma insulínico), han podido ser tratados favorablemente con ellos, sino por las indudables ventajas prácticas que reúne su empleo (facilidad de administración, posibilidad de mantener asintomáticos o con escasas perturbaciones a los pacientes mediante tratamientos muy prolongados, evitación del trauma psíquico anejo a la terapéutica con-

---

[24] Cfr. J. DELAY, P. DENIKER y T. LAMPERIERE: *Les nouvelles chimiothérapies des états dépressives en mélancoliques;* "Presse medicale", 67, 923 (1959).

[25] Cfr. D. D. SIDNEY COHEN y RICHARD R. PARLOUR: *Observaciones preliminares sobre el uso del Frenquel en psiquiatría;* "América Clínica", vol. XXX, número 6, páginas 370-372 (1957).

[26] Cfr. F. ALVAREZ-UDE: *Symposium sobre el Haloperidol;* "Medicamenta", XVII, 220-222 (octubre de 1959).

vulsivante, etc.). Tanto es así, que ha cambiado por completo, con su uso, el régimen de vida de los internados en los sanatorios psiquiátricos y hasta la organización interna de éstos (supresión, en muchos casos, de las "salas de agitados", empleo excepcional de los medios externos de sujeción, etc.). Sin embargo, los psiquíatras se hallan divididos en cuanto a si los tratamientos con estos fármacos son o no realmente más eficaces que los efectuados con insulina o electrochoques. Un estudio estadístico realizado por el psiquíatra norteamericano Alexander en 1953, puso de manifiesto que el porcentaje de enfermos recuperados totalmente para la vida social ascendió al 29 por 100 en 7.537 esquizofrénicos tratados con electrochoques y a 48 por 100 en otros 9.438 sometidos a comas insulínicos. Los porcentajes correspondientes a la cloropromacina y reserpina fueron, según una reciente estadística, de 34 por 100 en 1.517 casos tratados con aquélla y de 22 por 100 en otros 897 esquizofrénicos en los que se utilizó el segundo de estos fármacos. La realidad es que enfermos que no mejoran con un tipo de tratamiento, pueden responder muy bien a algún otro.

Es indudable que estos fármacos han logrado mejorar el pronóstico de las enfermedades mentales. No hay que olvidar, sin embargo, que la quimioterapia de este tipo de procesos morbosos se encuentra aún en su fase inicial, por lo que hay que esperar que en el futuro se descubran nuevos medicamentos dotados de mayor actividad y especificidad y más escasa toxicidad. El Dr. M. Altschule, de la universidad de Harvard, comunicó últimamente que ha logrado aislar una hormona epifisaria que parece tener gran actividad terapéutica en la esquizofrenia [27].

Fármacos activos en las neurosis y enfermedades psicosomáticas.

Aunque no puede trazarse una separación tajante entre los medicamentos antipsicóticos y los destinados al tratamiento de neurosis y enfermos psicosomáticos, cada uno de estos fármacos suele emplearse preferentemente en uno de estos dos grandes grupos de trastornos mentales.

---

27 Cfr. una breve referencia a este descubrimiento en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; 14 de julio de 1959, página 10.

Los medicamentos utilizados principalmente en el tratamiento de las neurosis pertenecen, por lo general, a la clase de los derivados del benzhidrol o a la de los relacionados con los hidrocarburos. Entre los primeros hay que mencionar —aparte del azaciclonol, ya estudiado—, la hidroxicina, la benacticina y el clorhidrato del p-butil-mercapto-bencidril-β dimetilaminoetilsulfuro ("Covatín"). Corresponden a los derivados de los hidrocarburos, los dicarbamatos (entre ellos, el tan conocido meprobamato), el fenaglicodol y el metilpentinol.

Los derivados del benzhidrol constituyen un grupo relativamente homogéneo de medicamentos, caracterizados por gran selectividad de acción, escasa toxicidad y efectos terapéuticos poco acusados. Esta última propiedad de los benzhidroles, unida a la índole peculiar de los trastornos neuróticos, hace que en muchas ocasiones resulte difícil discernir si han ejercido una acción terapéutica directa o si la mejoría observada se debe, más bien, al influjo sugestivo del médico sobre el paciente. Alguno de ellos, como el "Covatín", ha sido ya utilizado muy ampliamente [28]. Este fármaco tiene, al parecer, junto a su fundamental acción sedante, otra euforizante o psicotónica.

El grupo de medicamentos derivados de los hidrocarburos es menos homogéneo que el anterior. El más importante es el meprobamato (dicarbamato de 2-metil-2-2-n-propil-1,3-propanediol), cuyo uso se ha generalizado ampliamente hoy día en todo el mundo. El meprobramato es un paralizante muscular de acción análoga a la mefenesina. Su eficacia como medicamento contra la angustia parece ser debida a la relajación psíquica provocada indirectamente a través de la disminución del tono muscular. Aunque se le considera habitualmente poco tóxico, produce, en ciertos casos, intensas reacciones alérgicas que obligan a suspender su empleo. Da lugar asimismo a síntomas de abstinencia al abandonarlo después de tratamientos prolongados. Otro carbamato de características similares es el 4-fenilpropilcarbamato, cuya utilización clínica se inició en 1959. El 2,2-diisopropil-4-metanol-1,3-dioxolano es también un nuevo fármaco de acción análoga al meprobamato, aunque de distinta constitución química.

El metil-pentinol actúa como sedante en dosis pequeñas y como hipnótico cuando se le emplea en mayor cantidad.

El uso de ataráxicos en los trastornos neuróticos —y lo mismo

---

[28] Cfr. F. ALVAREZ-UDE: *Un año y medio de experiencia con el Covatín;* "Medicamenta", XVI, 319, 120-123 (1958).

cabe decir de los procesos psicosomáticos— constituye solamente un tratamiento complementario de la psicoterapia que facilita, en muchas ocasiones, la iniciación de ésta.

Consideraciones finales.

El desarrollo de la psicofarmacología ha suscitado ciertos recelos, a los que voy a referirme sucintamente en este epígrafe final. Estos recelos proceden, en mi opinión, de un cierto desconocimiento del verdadero papel que desempeña la psicofarmacología en el tratamiento de los trastornos mentales, así como del afán, muy humano, de involucrar siempre, en el enjuiciamiento de los modernos avances científicos, los puntos de vista morales, religiosos, etc., desorbitando manifiestamente las cosas.

Se ha afirmado que la psicofarmacología es un típico producto del pensamiento materialista, ya que implicaría el supuesto de que toda nuestra actividad espiritual es el resultado de complejísimas reacciones químicas cerebrales, inextricablemente ligadas entre sí. En el primer epígrafe de este trabajo me ocupé de la problemática filosófica planteada por las relaciones entre el cuerpo y el alma, concluyendo con la afirmación de que el cerebro constituye como una especie de "órgano" expresivo del espíritu. En los trastornos mentales es este "órgano" mediador entre el mundo material y el alma, el afectado. Lo mismo que a nadie se le ocurriría pensar que ha modificado la capacidad funcional intrínseca de las vías ópticas de un sujeto simplemente porque corrigió su miopía con unas lentes, tampoco habremos influído propiamente sobre el alma de un individuo al conseguir que su metabolismo cerebral cambie favorablemente mediante un psicofármaco. La cuestión presenta, no obstante, aspectos peculiares según consideremos el tratamiento de las psicosis, el de las neurosis o el de la simple ansiedad en sujetos mentalmente sanos.

En cuanto a las primeras, parecen ser producto exclusivamente del disfuncionalismo cerebral (sin descartar, desde luego, que ciertos influjos psíquicos puedan haber influído, a veces, en su desencadenamiento y que determinados factores ambientales condicionen comúnmente la configuración de los síntomas presentados). Por ello, no presentan especiales dificultades respecto a admitir la idoneidad de un tratamiento psicofarmacológico. Otra cosa ocurre con las neurosis,

en las que muchos autores no ven más que la consecuencia de ciertas vivencias provocadoras. Sin negar el indudable papel desempeñado por estas vivencias en muchos casos, no hay que perder de vista la intervención de factores constitucionales (¿por qué un individuo reacciona con una neurosis ante unos acontecimientos determinados y otras personas, que conviven con él, siguen conservando su equilibrio psíquico?). Los psicofármacos son sólo un medio coadyuvante del tratamiento de las neurosis. Al modificar favorablemente el estado afectivo básico del neurótico y disminuir ciertas repercusiones orgánicas de aquél, se facilita considerablemente la instauración de un tratamiento psicoterápico [29].

Finalmente, unas líneas respecto al tratamiento de la angustia. Se ha afirmado —con toda razón— que la angustia es uno de los factores que impulsan más poderosamente el progreso humano. Ocurre entonces preguntarse: ¿no habremos sido quizá demasiado lejos en la actual preocupación por suprimir las vivencias angustiosas en todas sus manifestaciones? Creo que hay que distinguir entre dos tipos de angustia: una que nos eleva espiritualmente y nos lanza a la acción; otra, negativa, paralizante y que impide el libre desenvolvimiento de nuestra naturaleza y la persecución de los más puros ideales. Es esta última la única que debemos esforzarnos en suprimir.

A. LARA GUITARD.

---

[29] Cfr., sobre este punto, VIKTOR E. FRANKL (catedrático de psiquiatría de la universidad de Viena): *Die Tranquilizer und der ärztlische Kampf gegen die Angst;* "Universitas", año 6, cuaderno 3, 275-282 (1960).

LA BIBLIA DE ALBA

La versión del Antiguo Testamento, conocida por el nombre de los que la poseyeron y poseen, como *Biblia de Olivares* o *Biblia de Alba,* es uno de los documentos de la Edad Media que nos han llegado más intactos, con glosas abundantes y prólogos, con ilustraciones gráficas variadísimas y preliminares muy extensos, redactados según el gusto latinizante de la época [1]. Las cartas que se reproducen, *retorificadas* ellas también como el resto del prólogo, nos ponen ante una situación típica del siglo XV: a un aristócrata castellano se le antoja una traducción, y se la pide a un hombre de letras, vasallo suyo. Pero en este caso la obra en cuestión es la Biblia, y el noble Luis de Guzmán, Maestre de Calatrava, la quiere "historiada y glosada"; "los tales como yo, escribe, avemos mucho nesçesario la glosa para los pasos obscuros". Además, la versión se la pide no a un converso, sino a un judío de la Ley, "no por falta de sabios que sean en la christiandat... mas a fin de saber e veer e se enformar en la Biblia de glosas de los vuestros doctores modernos [o sea de los doctores judíos] lo que non alcanço nin vido [Nicolás de Lira]".

Esto supone un alto grado de curiosidad intelectual en un noble que cansado de la caza y de lecturas profanas quería "oír" la Biblia "en los tiempos posibles", o sea, cuando se lo permitirían los asuntos de la Orden y las batallas contra moros. Fr. Luis de Guzmán quiere enterarse de la exégesis rabínica, por lo menos así lo afirma Fr. Arias de Enzina, su pariente, a quien el Maestre de Calatrava encargó de vigilar la obra. ¿O acaso la curiosidad más ilustrada de franciscanos y dominicos dieran ese sesgo tan peculiar al afán de saber del Maestre? Lo cierto es que por parte cristiana las cartas preliminares sólo

1 Véase la monumental edición de A. Paz y Melia, Madrid, 1920-1922, mandada hacer por el Duque de Berwick y Alba.

revelan insistencia que se llevara a cabo la obra, mientras que por parte judía, o sea de Mosé Arragel, rabino de Guadalajara, todas son dificultades.

Lejos de ser una de esas protestas de humildad que llenan los prólogos de las obras de antaño, la reticencia del rabino, aunque expresada con todas las flores de la retórica cuatrocentista, es real, o mejor diría, *vital,* ya que Mosé Arragel no puede hacer más que como judío una obra que al Maestre sólo le puede agradar como a cristiano. No hemos de olvidar que corría la primavera de 1422, o sea, que no habían transcurrido siquiera diez años desde el Estatuto de 1412, que fue uno de los más severos dictados en España contra los judíos, apartándolos del trato con los cristianos y obligándolos a vestir trajes distintivos [2].

Pero nada le vale al rabino contestar punto por punto a la carta del Maestre conjugando su sumisión más profunda con las más persuasivas razones que le inhabilitan para la tarea. Sus cautelosas protestas no hacen más que irritar al Maestre de Calatrava. Guerrero más que letrado, éste cree haber calado a su vasallo: "Siempre ovisteis los sabios estas maneras, tanto en la sciencia vos abaxar, que aquello mismo bien examinado, que vos decides notades de vos, se vos convierte en mucha altividad y soberbia, e aun algunas veces en fantasya".

Se llega a un compromiso: en la versión Arragel intentaría "concordar la jeronima trasladacion con el ebrayco... e do concordar non los pudiere... seguirá sobre el ebraygo". En las ilustraciones, ya que representar a Dios en imágenes le parecía contrario a su infinitud, se limitaría a dejar instrucciones que llevarían a cabo los iluminadores suplidos por el mismo Fr. Arias. En cuanto a las glosas: "Quando llegareis al capitulo sobre la opinión hebrea, le escribe el franciscano, pondredes lo que yo vos diere de las opiniones de la fe romana; e cuando llegaredes al capitulo de non vos diere opinión de los latinos, vos muy plenaria mente podedes vuestras glosas poner".

Los propósitos expresados en los preliminares no han de tomarse tan al pie de la letra, e interesan casi más por lo que nos revelan indirectamente. En primer lugar, que el judío Arragel muestra una gran familiaridad con la Vulgata. Tan pronto cita la Biblia en espa-

[2] Cfr. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ: *España. Un enigma histórico* (Buenos Aires, 1956), II, 254.

ñol como en latín; y, en efecto, su versión de los salmos, por ejemplo, está llena de reminiscencias latinas, y muchos versículos del Cantar aprovechados por la liturgia católica preservan, en la *Biblia de Alba,* su tono eclesiástico. Por otra parte. Arragel había de sentir cierta afinidad espiritual con San Jerónimo, forcejeador como él con las dificultades del texto hebreo. Los problemas de la versión de la Sagrada Escritura al latín no eran ajenos a su interés de estudioso. Además de la "Vulgata", nuestro rabino conocía otros textos latinos "muy mas conformes al ebraico" que se hallaban en Madrid y en Cuéllar, "además de un salterio según tres versiones distintas, una de ellas muy "conforme al ebraico" (el *psalterium juxta hebraeos*), que él había visto con sus propios ojos en manos de Fr. Arias. Todo lo cual tiene un gran interés para la historia de la Biblia en España, y ha de tenerse en cuenta también al estudiar la versión misma.

De los preliminares se sacan algunas consideraciones más: en primer lugar, que el infinito respeto del rabino por la Sagrada Escritura y su ineludible obligación de preservar íntegros los veinticuatro libros de la Ley, atañen al texto hebreo, dictado por Moisés en el Sinaí y transmitidos de generación en generación, sin que se perdiera "sola una jota nin punto". El romanceamiento y las glosas, en cambio, pertenecen al ámbito de la interpretación. Arragel cita el versículo del Cantar "Qual es esta que sube del desyerto..." (3.6), y compara la Escritura con una botica o huerto: "Tal es la ley en su trasladaçion e romançe como en sus glosas, que sufre *infinidas intençiones*". Esta es la escapatoria que se le ofrece a nuestro rabino: aunque en conjunto la *Biblia de Alba* pueda llamarse una traducción hecha del hebreo, contiene un número mucho mayor de reminiscencias jeronimianas que, por ejemplo, la versión hecha para hebreos que nos conserva el manuscrito escurialense I-j-3. Asimismo en las glosas no hace siempre una clara distinción entre las interpretaciones judías y las cristianas, sino que pone ora aquéllas, ora éstas, sin advertir al lector.

La Biblia de Alba es un documento extraordinario de sincretismo religioso no sólo por las muchas glosas que se dejó dictar el rabino por sus mentores cristianos, sino por la manera como absorbió el lenguaje y la fraseología católica. Aun asentando firme y repetidamente los puntos principales de oposición entre la fe judía y el credo de los cristianos (particularmente en lo que atañe a la expectación del Mesías), Arragel no deja de subrayar los parecidos, y aun se vale de su saber filológico para suavizar las diferencias: *iglesia, sinagoga*

y *almasgid,* son otros tantos términos para "lo mismo", y "santa fe *católica*" quiere decir "santa fe conplida".

Corre por las glosas de la Biblia de Alba cierto aire de escepticismo:

> Viene un maestro en santa theologia y hace una glosa, y los oyentes se contentan con ella; viene otro y hace otra diferente, y los oyentes también se contentan de ella, y lo mismo de cuantas se hacen...

lo cual nos hará pensar en los humanistas antiescolásticos, si de la dialéctica del escolasticismo no hubiese absorbido tanto el propio Arragel, y si no se saliera con una de sus acostumbradas conclusiones, diciendo que esta disparidad de opiniones "denota perfección infinita de la ley que es divina".

Arragel no quiere *desimpressionar* a nadie de su fe (*impressionar* y *desimpressionar* son expresiones favoritas de nuestro judío, y quizá revelen más de su actitud subconsciente que de su consciente y muchas veces proclamado aristotelismo). Después de resumir las creencias respectivas en trece artículos para los judíos y catorce para los cristianos, Arragel escoge como estribillo de toda la obra la exhortación de que cada uno interprete las Escrituras según los mandatos de su fe: "E pues yo non fize mas que rrelatar o memorar, a cada uno desi quadra el creer, disputar o sostener su ley que mas podra", y poco más abajo: "Se deue cada vno abraçar con los articulos de la su fe do entienda mas saluo seer".

El rabino de Guadalajara es un cabal representante de un período en el cual los judíos, aun recordando con añoranza los faustos de sus antepasados, los antiguos sabios de Castilla, han de avenirse a la postración de su raza, y buscan por un servilismo solapado facilitar la convivencia con los cristianos. Después de las persecuciones de 1391 y de 1412, había tomado proporciones alarmantes el cripto-judaísmo, abriéndose así uno de los capítulos más intrincados y elusivos en la historia espiritual de la humanidad: el de la ambivalencia religiosa que remeda exteriormente las formas de una religión, conservando en el fuero interior la sustancia de otra.

Mosé Arragel no es de los miles de judíos que se habían adherido exteriormente al cristianismo [3]. Buscó un medio de convivencia por

3 Cfr. C. ROTH, *A History of the Marranos* (Filadelfia, 1941), págs. 16-17.

una especie de sincretismo religioso que consideraba aceptable para todo hombre culto. Aun en lo que debería ser lo más espontáneo, la invocación de Dios, se mezclan epítetos de distintas procedencias: a Dios le llama *Adonay*, "rey sempiterno", y hasta, con término griego, "el *ylle*". La filosofía, o mejor dicho, un aristotelismo simplista teñido de estoicismo, debía de parecerle un denominador común entre judíos y cristianos.

Rabí Arragel se alinea perfectamente entre los hombres cultos de su época. La arenga que pronunció para presentar su versión ante el Estudio General de S. Francisco en Toledo, podría haber salido de los labios de cualquiera de los muchos teólogos cristianos que nos salen al paso en el siglo XV, con la misma selección de un texto bíblico ("Los labios del saçerdote guardan çiençia; ley demandan de la su boca", Mal. 2.7), la misma glosa ordenada punto por punto, el mismo razonar escolástico por definiciones y distinciones.

Arragel gusta de argumentos que hoy nos parecen alambicados, de palabras exóticas y tecnicismos filosóficos, de alusiones mitológicas y seudoeruditas. La suya es una erudición enciclopédica, simplista y vulgarizadora, aliviada con trozos de prosa narrativa, realista y desenfadada. Por su vocabulario y estilo me recuerda a un contemporáneo suyo, a quien conozco bien por haber publicado sus *Doze trabajos de Hércules* (1417). También Arragel conocería esta obra, de la que copia casi al pie de la letra la doctrina de los estados; hace alusión asimismo a "los erculynos trabajos", y añade con paronomasia que seguramente agradaría a Villena, que "fueron a fin de deuorar deuoradores de las çibdades".

También Arragel saca interpretaciones de las etimologías de las palabras y de los significados de los nombres (*Arias, fraires menores,* y, por supuesto, los nombres judíos); también él se paga de las alegorías ("fizo en el mundo grande rrayz la donzella ypocresia"), y, sobre todo, recurre al mismo método exegético, tan en boga en la Edad media. Véase un ejemplo:

> Esto es lo que puso en el genesy sobre la escala çeli que dize asy: ahe los angeles del Señor que ssubian e descendian por ella: La escala aqui, que llega a los çielos, se toma aqui por la sçiençia e buenas costunbres; los angeles aqui se toma por los omnes; subir por la escala se toma aqui quando se dan a Dios e a la vida contemplativa; descender de ella se toma aqui por quando se dan a los bestiales apetitos e vida actiua.

Este tipo de alegoría moral es el que encontramos en cada capítulo de la obra de Villena, y, en la antigüedad feneciente, en la *Mitologia* de Fulgencio. Es un alegorismo muy del gusto de los hombres medievales, bien fueran teólogos escolásticos o humildes lectores de las Biblias moralizadas. Lo mismo podía aplicarse a una obra profana (de Ovidio, por ejemplo) que a la Sagrada Escritura. Corre por un buen número de las glosas de la *Biblia de Alba* y, con su uniforme monotonía, desvirtúa algo las otras interpretaciones literales e históricas que Arragel, en la mejor tradición de la exégesis rabínica, podía aportar, y de hecho aportó a la lectura de la Biblia.

Los temas centrales del comentario de Arragel son la bienandanza o sumo bien, la vida activa y la contemplativa, la virtud y los placeres sensuales, la fortuna y el libre albedrío, antítesis todas ellas que llenaron buena parte de la prosa del siglo, y aun no pocos versos (piénsese en el Condestable Don Pedro de Portugal, en Juan de Lucena, en Martínez de Toledo y otros muchos, cristianos viejos y conversos). Los judíos, además, gustan en modo especial de la materia moral: el médico mayor de Enrique III y gran rabino de Castilla Meir Aguades, tradujo la *Etica,* y no sé de más sabroso y entusiasta traductor de los tratados morales de Cicerón que el hijo de converso, Alonso de Santa María, autor, además, de un *Memorial de virtudes.*

En este ambiente no es de extrañar que Arragel se dedique con incansable celo a sopesar y calificar las virtudes y vicios propuestos en la Biblia. En el Libro de Job, por ejemplo, clasifica los hábitos virtuosos del protagonista ("synple e derechero... pero no sçiente); en los salmos da a veces versiones muy castizas, como cuando traduce las tres palabras hebreas que designan los "inicuos" con *malos, pecadores, escarneçedores* (Ps. 1:1-3), pero luego, en la glosa, lo que le atrae es la distinción entre "los tres genus de maliçia".

Por lo demás, si buscamos en las glosas de Arragel los otros sentidos bíblicos (acordándonos del célebre dístico "Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia"), los hallaremos todos: el sentido literal en afirmaciones de sana crítica, como la que emite en su glosa del salterio, "en los salmos quando sabemos sobre lo que son fundados ya son medio glosados"; la alegoría en el mesianismo que les reconoce a los pasajes proféticos, en el sentido espiritual que les atribuye a los nombres, y en las múltiples prefiguraciones que percibe dentro del Antiguo Testamento mismo;

la anagogía, en sus continuas referencias a la "corona de la bienandanza" y a la vida sempiterna.

Desentrañar las distintas corrientes de exégesis bíblica que se entrecruzan en las glosas de Arragel requeriría de por sí un voluminoso estudio llevado a cabo con la competencia de un especialista. Nosotros, en sucesivos estudios, nos limitaremos a un aspecto que es más de nuestra facultad: el lenguaje de Arragel, como expresión interior del sincretismo religioso que le caracteriza. Aquí me limitaré a subrayar que la *Biblia de Alba,* en todos sus aspectos, es un libro cerrado. Considérense, por ejemplo, las miniaturas, de gran valor ornamental algunas; menos artísticas y cuidadas otras, pero todas interesantísimas desde el punto de vista iconográfico, y aun como fruto de colaboración entre cristianos y judíos, ya que judíos, en mi humilde opinión, serían por lo menos algunos de los iluminadores que intervinieron en su confección, y para instrucción de judíos se hicieron algunas. Refiero el lector a un ejemplo paladino de intervención de una mano no cristiana: para el v. 5.6. de *Zacarías* ("et ecce mulier una sedens in medio amphorae") el rabino dejó la siguiente versión: "esta es una mujer que esta en medio de la anphora"; y, en efecto, si abrimos la gran Biblia moralizada francesa de la Catedral de Toledo (lám. 636 de la edición de Laborde), vemos bien clara un ánfora: no así en la Biblia de Alba, cuyo iluminador no sabría de ánforas, pero sí de *ephah,* o sea, de "medidas de trigo" (de unos 36 litros), y así pintó a una mujer sentado en medio de una caja de madera [4].

Las ilustraciones de la *Biblia de Alba* encierran muchos elementos judíos: véanse los diez mandamientos cuidadosamente inscritos en letra hebrea; véase "Moisés con el blago... e en el blago que estara asy escripto en el en letra judiega estas letras atales" (o sea, las primeras letras de los nombres hebreos de las plagas de Egipto); véase cómo la ilustración de Ex. 14.22 ("las aguas formaban como un muro a su derecha e izquierda") la pone para explicar por qué los judíos hacen "la fiesta de las cabañas". Con interpretaciones indudablemente cristianas se mezclan otras que sólo pueden explicarse por la tradición iconográfica judía [4].

---

4 Señala uno que otro punto de influencia judaica S. Leveen en su libro, titulado *The Hebrew Bible in Art* (Londres, 1944), págs. 50, 90-92. Sobre éste y otros aspectos de las Biblias romanceadas castellanas, véase mi bibliografía en *Sefarad,* XX (1960), 66-109.

Según Fr. Arias, la *Biblia de Alba* sería "la mas mejor e famosa obra que en muchos regnos pueda auer". Lo es, desde luego, por la variedad de las tradiciones que confluyen en ella, tanto en la versión como en las glosas y en la interpretación gráfica. Las muchas tachaduras del texto, las alternativas propuestas, ora del hebreo y ora del latín, dan fe de las vacilaciones de Arragel, y de lo mucho que se discutió en Toledo entre el 9 de noviembre de 1430 (?) y el mes de junio (quizá del año siguiente), en presencia de teólogos y dignidades de la Iglesia, de caballeros y escuderos, de moros y cristianos: asamblea realmente única, en la cual la curiosidad científica atenúa las diferencias de religión y de raza y hace prever la aparición en España de la primera poliglota impresa, la Biblia del Cardenal Cisneros.

MARGHERITA MORREALE.

INFORMACION CULTURAL DEL EXTRANJERO

LA POESÍA ALEMANA DE LA POSTGUERRA

La poesía alemana contemporánea se encuentra en una fase de transición. Comparada con la época entre 1900 y 1930, parece inferior, no sólo en cuanto al número de poetas de talento, sino también con respecto al valor medio de la producción poética. Esta inferioridad encuentra su explicación, al menos parcial, en las consecuencias fatales de la dictadura hitleriana: su nacionalismo hipertrófico, unido a una devaluación radical de toda poesía difícil o experimental, había creado durante los trece años del régimen un clima de cuarentena, en que únicamente los poetas de cierta edad supieron conservar su arte, a menudo en circunstancias muy penosas, mientras que los jóvenes perdieron el contacto con una gran parte —¡la más interesante!— de los movimientos europeos reinantes. Esta explicación resultaría insuficiente si no tuviésemos presente la riqueza abrumadora de la poesía alemana durante las tres primeras décadas del siglo. Basta citar los nombres de George, von Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Heym y Benn, o sea, los protagonistas del nuevo clasicismo y del expresionismo. La merecida, pero exagerada, fama de Rilke fuera de Alemania, especialmente en los países de lengua castellana, ha eclipsado injustamente los méritos de los demás, fenómeno muy semejante al monopolio que García Lorca ostenta en Alemania, que continúa perjudicando un mejor conocimiento de Alberti, Guillén, Mistral y otros valores de la lírica española e hispanoamericana. Ahora bien: las épocas de florecimiento de algún género literario no suelen repetirse durante el mismo siglo: los poetas necesitan condiciones favorables para su desarrollo, y el estilo de vida de los centros intelectuales de la Alemania de hoy, regido por el fomento de la industria y la preponderancia de los goces materiales, no puede rivalizar con el clima artístico de la antigua Praga de Rilke, Werfel y Kafka, de la Viena de Hofmannsthal y Musil ni del Berlín de Heym y Benn. Un fenómeno bastante curioso del presente es el predominio relativo de la Suiza alemana en el paronama general de nuestras letras; los emi-

nentes dramaturgos y novelistas que este país posee hoy día en autores como Friedrich Dürrenmatt (nac. en 1921) y Max Frisch (nac. en 1911), dan fe de una tradición literaria ininterrumpida y celosamente guardada, no tan radicalmente trastornada como la de la propia Alemania.

POETAS CONSERVADORES.

Para comprender la problemática situación de la lírica alemana de la postguerra, resulta imprescindible subdividirla en función de sus tendencias dominantes. Voy a renunciar a una enumeración más o menos completa de autores y obras, aunque esto signifique, en cierto modo, una injusticia, habida cuenta de sus méritos genuinos. Pero me parece más indicado poner a mis lectores al corriente de las pocas figuras representativas de la lírica alemana actual; y me limito, por lo mismo, a la apreciación de poetas ya consagrados, pues entre los más jóvenes de talento muy pocos consiguieron encontrar su propio estilo.

Entre los maestros de la vieja generación, los de estilo conservador lograron sobrevivir a la época de la dictadura sin graves perjuicios. Sus obras nunca habían desaparecido por completo de las librerías, y su influencia no disminuyó sino en los últimos años. La poesía del octogenario RUDOLF ALEXANDER SCHROEDER, en unión de Hermann Hesse, el venerado decano de los poetas que aún viven, está vinculada a la de su gran amigo Hugo v. Hofmannsthal (m. en 1929) y documenta el esfuerzo heroico con que ambos —y su amigo común Rudolf Borchardt (m. en 1945)— intentaron la "reanimación creadora" de los valores de la tradición europea en un mundo desarreglado. Las obras de Schroeder, claramente divididas en poesías profanas y poesías religiosas, adoptan en la parte mundana la métrica clásica de la poesía antigua, siguiendo de esta manera el ejemplo de Goethe y Hölderlin, pero cultivan también el soneto y las estrofas rimadas de la antigua poesía alemana. Una sencillez grave caracteriza todos los poemas de Schroeder.

IRGENDWO

Blüht wohl ein Wein
    Fern irgendwo:
Fern duftet Wein,
    Wir trinken ihn nicht.
Ich sah dich wohl, ich kannte dich wohl,
    Ich seh und kenne dich nicht.

War wohl ein Sommer:
   Fern irgendwo,
Fern blühten Sommer
   Und Sommertag.
Und kenn ich dich nimmer, ich kannte dich wohl,
   Ich kannte dich Nacht und Tag.

Die Nacht: ich sehe
   Fern irgendwo
Die Nacht; ich sehe
   Und sehe sie nicht;
Da duftet Wein, und tranken wir wohl:
   Von dem Wein tranken wir nicht.

Läuft um, die Welt,
   Fern irgendwo
Läuft Welt um Welt
   Und verläuft doch nicht;
Und Jahr zu Jahren findet sich wohl
   Und Herz zu Herzen nicht.

Das Jahr bringt Sommer
   Fern irgendwo,
Fern Jahr bringt Sommer
   Und Sommertag;
Fern Herz zu Herzen findet sich wohl,
   Wohl finden sich Tag zu Tag.

Fern duftet Wein:
   Fern irgendwo
Blüht wohl ein Wein,
   Den trinken wir nicht.
Ich sah dich wohl, ich kannte dich wohl;
   Ich seh und ich kenne dich nicht.

EN CUALQUIER PARTE

Florece una vid.
   Lejos en cualquier parte:
Lejos el vino perfuma el aire,
   no lo bebemos.
Te he visto bien, te he conocido bien,
   no te veo y no te conozco.

Hubo un estío:
   lejos en cualquier parte,
lejos florecieron el estío
   y el día estival.
Y si no te conozco, te he conocido bien,
   te he conocido noche y día.

La noche: veo
    lejos en cualquier parte
la noche; la veo
    y no la veo;
allá el vino perfuma el aire, y si hemos bebido,
    de *ese* vino no hemos bebido.

Gira el mundo,
    lejos en cualquier parte
gira un mundo alrededor de otro
    y no acaba de girar;
y año y año se unen bien,
    pero corazón y corazón, no.

El año lleva el estío
    lejos a cualquier parte,
el año lejano lleva el estío
    y el día estival;
el corazón lejano se une al corazón,
    bien se une el día al día.

Lejos el vino perfuma el aire:
    lejos en cualquier parte.
Florece un vino,
    éste no lo bebemos.
Te he visto bien, te he conocido bien;
    no te veo y no te conozco.

A veces arcaizando, pero siempre formalmente perfecta y sobriamente solemne, la lírica profana de Schroeder culmina en las Odas y Elegías con su tono que recuerda a Horacio y Propercio. El entusiasmo por la antigüedad clásica motivó las magníficas traducciones de Homero, Virgilio y Horacio, con las cuales Schroeder ha enriquecido para siempre la literatura alemana.

El cataclismo moral de la dictadura hitleriana y de la guerra provocó un renacimiento de la poesía religiosa, tanto entre los poetas de confesión protestante como entre los católicos. A los ciclos de himnos de Schroeder corresponden, en el campo católico, los *Himnos a la Iglesia* de la poetisa y novelista GERTRUD VON LE FORT (nac. en 1876) y los poemas, de marcada intención cristiana, de WERNER BERGENGRUEN (nac. en 1892).

LEBEN EINES MANNES (Bergengruen)

Gestern fuhr ich Fische fangen,
Heut bin ich zum Wein gegangen,
—Morgen bin ich tot—

Grüne, goldgeschuppte Fische,
Rote Pfützen auf dem Tische,
Ringsum weisses Brot.

Gestern ist es Mai gewesen,
Heute wolln wir Verse lesen,
Morgen wolln wir Schweine stechen,
Würste machen, Äpfel brechen,
Pfundweis alle Bettler stopfen
Und auf pralle Bäuche klopfen,
—Morgen bin ich tot—
Rosen setzen, Ulmen pflanzen,
Schlittenfahren, fastnachtstanzen,
Netze flicken, Lauten rühren,
Häuser bauen, Kriege führen,
Frauen nehmen, Kinder zeugen,
Übermorgen Kniee beugen,
Übermorgen Knechte löhnen,
Übermorgen Gott versöhnen,
Morgen bin ich tot.

VIDA DE UN HOMBRE

Ayer fui a pescar peces,
hoy me he marchado al vino
—mañana estaré muerto—.
Peces verdes con escamas áureas,
charcos tintos en la mesa,
en torno al blanco pan.

Ayer ha sido mayo,
hoy queremos leer versos,
mañana queremos matar puercos,
hacer salchichas, coger manzanas,
llenar las manos de los mendigos
y golpear vientres repletos
—mañana estaré muerto—,
plantar rosas, plantar olmos,
ir en trineo, bailar en el carnaval,
remendar redes, tañer laúdes,
construir casas, hacer la guerra,
poseer mujeres, procrear hijos,
pasado mañana, doblar rodillas,
pasado mañana, pagar los salarios a los peones,
pasado mañana, reconciliarnos con Dios,
mañana estaré muerto.

LOS ÚLTIMOS POETAS DEL EXPRESIONISMO.

El movimiento expresionista fue en su tiempo, es decir, entre 1910 y 1930, la reacción violenta de los jóvenes contra el arte del naturalismo (Hauptmann) y del clasicismo (George, Hofmannsthal, Rilke). Su rebelión se dirigió, además, contra el mundo putrefacto de la burguesía alemana antes de la primera guerra. Se llama "expresionismo" porque quiere ser un grito espontáneo, la expresión pura e inmediata de los sentimientos. Movimientos análogos brotaron en el campo de las artes plásticas y hasta en la música. Los poetas expresionistas rompieron con las convenciones estéticas de la tradición y llevaron a cabo una revolución de la lengua; en sus obras se mezclan violencias de mal gusto con el hallazgo de nuevas imágenes sorprendentes. Fue ésta una poesía de las grandes ciudades, repleta de la vida héctica y deshumanizada de sus grandes masas anónimas. Tres estrofas del poema "El Dios de la Ciudad" de uno de los clásicos del movimiento, Georg Heym (m. en 1912, en la edad de veinticinco años), pueden dar una idea de lo que fue el expresionismo en sus comienzos.

DER GOTT DER STADT (Georg Heym)

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirrn.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die grossen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybantentanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Strassen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn zu ihm auf, wie Duft von Weihrauch blaut.
... ...

EL DIOS DE LA CIUDAD

Se arrellana sobre un grupo de casas.
Los vientos flotan negros en torno de su frente.
Mira con rabia hacia donde, en soledad,
las últimas casas se extravían en la campiña.

Del crepúsculo brilla el vientre encarnado de Baal,
las grandes ciudades doblan las rodillas en torno a él.
El número ingente de las campanas
sube hacia él del mar de las negras torres.

Cual danza de los sacerdotes de Cibeles retumba sonora
la música de los millones a través de las calles.
Los humos de las chimeneas, las nubes de la fábrica
suben hacia él, como el perfume azul del incienso.
... ...

Cuando Hitler asumió el poder, en 1933, la época del triunfo del expresionismo tocaba a su fin. Asimismo, los poetas y pintores de este movimiento se vieron dados de lado, sin posibilidades de publicar o hacer exposiciones, difamados por el Estado. Algunos emigraron y murieron en Estados Unidos; otros tuvieron que callar, entre ellos el médico y poeta berlinés Gottfried Benn (1886-1956), otro protagonista del movimiento. El reaparecer de sus libros a partir de 1949 [“Poemas estáticos”, 1949; *Trunkene Flut* (Pleamar de entusiasmo), 1950] inauguró una nueva etapa de la poesía alemana de la postguerra, y cabe sostener que no hay ninguno entre los poetas más jóvenes que no haya sido influído por la poesía o las teorías estéticas de Benn. Sus libros encontraron una fuerte resonancia entre el gran público, fenómeno bastante raro en nuestros días; este poeta supo expresar como ningún otro la melancolía escéptica de la vida de la postguerra, exigiendo a su arte la perfección suprema de un Mallarmé o Valéry. Benn introdujo en la poesía el vocabulario de las ciencias modernas, términos de medicina, biología, física y morfología de la cultura. En sus ensayos afirmó el “nihilismo creador”, considerando muertas todas las ideologías y creencias, excepto la del valor metafísico del “mundo de la expresión”, por ejemplo, del arte. Es un poeta difícil, saturado de una vasta erudición, que le permite combinar los elementos culturales más distantes en un poema. Formalmente, se divide su obra poética en versos libres y sencillas estrofas rimadas. Su versificación libre está marcada por las conquistas del movimiento expresionista.

ACH, DAS FERNE LAND (Gottfried Benn)

Ach, das ferne Land,
wo das Herzzerreissende
auf runden Kiesel
oder Schilffläche libellenflüchtig
anmurmelt,
auch der Mond

verschlagenen Lichts
—halb Reif, halb Ährenweiss—
den Dopelgrund der Nacht
so tröstlich anhebt—

ach, das ferne Land,
wo vom Schimmer der Seen
die Hügel warm sind,
zum Beispiel Asolo, wo die Duse ruht,
von Pittsburg trug sie der "Duilio" heim,
alle Kriegsschiffe, auch die englischen, flaggten halbmast,
als er Gibraltar passierte—

dort Selbstgespräche
ohne Beziehungen auf Nahes,
Selbstgefühle,
frühe Mechanismen,
Totemfragmente
in die weiche Luft—
etwas Rosinenbrot im Rock—

so fallen die Tage,
bis der Ast am Himmel steht,
auf dem die Vögel einruhn
nach langem Flug.

AY, EL PAIS LEJANO

Ay, el país lejano,
donde lo desgarrador susurra
sobre guijarro redondo
o cañaveral, volandero como una libélula,
y también la luna
de luz solapada
—entre escarcha y el blanco de la espiga—
alza un poco y tan consoladora
el fondo doble de la noche;

ay, el país lejano,
donde las lomas son calientes
del reflejo del lago,
por ejemplo Asolo, donde la Duse yace,
el "Duilio" la llevó a casa desde Pittsburgo,
todos los buques de guerra, también los ingleses, izaron la bandera a [media asta,
cuando pasó por el estrecho de Gibraltar;

allá soliloquios
sin relación con lo cercano,
sentimientos del propio yo,
mecanismos primitivos,

fragmentos de totem
en el aire suave—
un poco de pan con pasas en la chaqueta;

así caen los días,
hasta que el ramo está en el cielo,
sobre el cual los pájaros reposan
después de largo vuelo.

La poesía fue, para Benn, un "arte anacorético", un monólogo del "yo lírico". El poeta trabajó en una soledad absoluta, resultado de la negación de todas las relaciones sociales. Lo que contaba para él eran las emociones creadoras que lo llevaron al éxtasis productivo.

Entre los coetáneos de Benn y sus compañeros en el movimiento expresionista se debe mencionar a Ivan Goll (1881-1950), que emigró durante la dictadura y cuya obra bilingüe (en alemán y francés) fue una revelación de los últimos años. Una estrofa de su poema *Creación* nos da una idea de sus atrevidas metáforas.

Irgendwo zerbrach die Himmelsschale,
Und die Sonne, wie verwundet,
Flatterte, Gold und Lava blutend,
Um die aufgerissene Erde.
... ...

No importa dónde se quebró la esfera del cielo,
y el sol, como herido,
aleteó, sangrando oro y lava,
alrededor de la Tierra agrietada.
... ...

En torno a Benn encontramos también algunos poetas más jóvenes, que no tienen nada que ver con el expresionismo propiamente dicho, ni siquiera con las teorías del poeta berlinés, pero que comparten con él las preocupaciones por el hombre en la época actual. Se los ha llamado "poetas metafísicos", porque preguntan por el sentido del destino humano en nuestro tiempo. El representante de este grupo es el crítico y poeta Hans Egon Holthusen (nac. en 1913), especialmente en su libro "Años laberínticos" (1952) con su tono elegíaco, influído por Rilke y T. S. Eliot.

Poetas de la naturaleza.

A la refinada poesía de Benn, que condensa el sentimiento vital de las grandes capitales y los problemas intelectuales de nuestro tiempo, se opone la lírica bucólica, que ha experimentado un renacimien-

to sorprendente en la última década. La poesía de la naturaleza huye de las ciudades y sus problemas obsesionantes al aire libre de la campiña ahistórica. Su *spiritus rector* de más prestigio es WILHELM LEHMANN (nac. en 1882). Encuentra sus motivos en la observación de la vida vegetal a través de las estaciones, celebra "la hora del dios Pan" y desdeña las inquietudes de la época. El vocabulario de LEHMANN es muy minucioso en la descripción de las especies de plantas y flores; su contemplación de la naturaleza evoca los espíritus míticos del mago celta Merlin y del rey de los elfos Oberon. A pesar de su limitación temática, la obra de Lehmann (*El dios verde,* 1948; *Respuesta del silencio,* 1951; *El día sobreviviente,* 1954) tiene un encanto muy especial, debido a su rigor formal y su quietud contemplativa. Aunque sobran en esta poesía a veces los términos raros de botánica, ha sabido atraer una grey devota de admiradores y acólitos entre los jóvenes de la generación siguiente.

FEBRUARMOND (Wilhelm Lehmann)

Ich seh den Mond des Februar sich lagern
Auf reinen Himmel, türkisblauen.
In wintergelben Gräsern, magern,
Gehn Schafe, ruhen, kauen.

Dem schönsten folgt der Widder, hingerissen.
Die Wolle glänzt, gebadete Koralle.
Ich weiss das Wort, den Mond zu hissen,
Ich bin im Paradiese vor dem Falle.

LUNA DE FEBRERO

Veo la luna de febrero acampar
sobre el cielo puro de azul turquesa.
En las hierbas amarillas, invernales, magras,
triscan ovejas, reposando, masticando.

A la más hermosa sigue el morueco, arrebatado.
Refulge la lana, coral bañado.
Conozco la palabra para enarbolar la luna,
estoy en el paraíso, antes del pecado.

A la generación que recibió su impronta de las desoladoras vivencias de la guerra, pertenecen principalmente GÜNTHER EICH y KARL KROLOW. EICH (nac. en 1907) comenzó su carrera literaria destacándose como poeta del cautiverio, de sus miserias materiales y sus ansias metafísicas. A veces pasando de los límites del buen gusto, evidente-

mente desorientado por la brutalidad de sus vivencias, en lo sucesivo la lírica de EICH se ha depurado, hasta que llegó en el volumen titulado *Mensajes de la lluvia* (1955) a su punto culminante. La formación sinológica del poeta se hace notar por su propensión a la intercalación de versos gnómicos. Su lenguaje es más sencillo que el de Lehmann, pero más rico en metáforas enigmáticas, que a veces parecen estar influídas por el surrealismo. Espiando la vida de la naturaleza, Eich capta los mensajes secretos del vuelo de las aves e intenta descifrar, a través de su observación de la naturaleza, las leyes de su propia situación. En sus versos *Temo la felicidad, no la he solicitado,* se expresa la preocupación continua de un hombre que no se sabe proteger contra los asaltos inquietantes de las interrogantes por el sentido del destino humano. Esa inquietud se revela también, aunque de una manera más bien burlesca, en el siguiente poema:

WO ICH WOHNE (Günther Eich)

Als ich das Fenster öffnete,
schwammen Fische ins Zimmer.
Heringe. Es schien
eben ein Schwarm vorüberzuziehen.
Auch zwischen den Birnbäumen spielten sie.
Die meisten aber
hielten sich noch im Wald
über den Schonungen und den Kiesgruben.

Sie sind lästig. Lästiger aber sind noch
die Matrosen
(auch höhere Ränge, Steuerleute, Kapitäne),
die vielfach ans offene Fenster kommen
und um Feuer bitten für ihren schlechten Tabak.

Ich will ausziehen.

DONDE YO RESIDO

Cuando abrí la ventana,
los peces penetraron nadando en el cuarto.
Arenques. Ahora mismo, un enjambre parecía pasar.
También jugaban entre los perales.
Pero la mayor parte
se detuvo todavía en el monte,
sobre el semillero y el cascajar.

Son importunos. Pero más importunos aún
son los marineros

(también los de más categoría, timoneles y capitanes),
que frecuentemente se llegan a mi ventana
y piden lumbre para su mal tabaco.

Quiero mudarme de casa.

KARL KROLOW (nac. en 1915), probablemente el discípulo más dotado de Lehmann, es más rico en la temática y la facultad imaginativa. En sus primeros libros, *Poemas* (1948), *Tribulación* (1948) y *Signos del tiempo* (1952), podemos advertir todavía su preferencia por la corta estrofa rimada, una alegría candorosa en la contemplación de la naturaleza y la voluntad del poeta de conformarse con todos los seres. A pesar de la angustia creciente, que trata de subyugar el coraje del poeta, éste no deja de gozar de las maravillas del mundo: "Mansión terrestre, acechada por la nada. Y yo estoy viajando radiantemente." Ya en *Signos del tiempo,* y más aún en su libro siguiente, *Viento y tiempo,* Krolow se vale del verso libre y lo maneja con gran fuerza metafórica. Influjos de la poesía francesa (Eluard y Apollinaire) y española (Lorca) han estimulado la disposición creadora de Krolow. En cambio, aumentaron también las vivencias amenazadoras; un sentimiento de inseguridad existencial, las fuerzas sombrías de la naturaleza, ganaron terreno. La yuxtaposición de la "nada absoluta" y del "ahora absoluto" caracteriza el sentimiento vital de Krolow, que con eso logra una dimensión nueva en la poesía bucólica, aproximándola a la "poesía metafísica". Citemos una de sus bellas poesías de amor:

TAUSEND JAHRE (Karl Krolow).

Tausend Jahre
Mein Gesicht,
Wenn es bei deinem ist.
Tausend Jahre die Dahlie,
die ich für deine Augen kaufte.

So lange Zeit, zu warten,
seine Lippen zu verschliessen
und andere sterben zu sehen!
So alt die Zärtlichkeit,
wenn nur noch dein Nacken gilt,
das blaue Wasser Luft, in dem er
badet!

In der Nacht
legen sich unsere Hände zusammen
und schlafen tausend Jahre.
Bis dich jemand bei dem Namen ruft,
der einmal dein war,
ehe er mit mir altern wollte...

MIL AÑOS

Mil años
mi rostro,
si está cerca del tuyo.
Mil años la dalia,
que he comprado para tus ojos.

¡Tanto tiempo para esperar,
para cerrar los labios
y ver morir a otros!
¡Tan vieja la ternura,
cuando ya sólo vale tu nuca,
el agua azul, el aire, en que
se baña!

Por la noche
se juntan nuestras manos
y duermen mil años.
Hasta que alguien te llame por el nombre,
que en otro tiempo fue tuyo,
antes de que quiso envejecer conmigo...

La poesía de los más jóvenes.

Si, de los poetas mencionados hasta aquí, se puede afirmar que todos poseen su perfil propio, ya no cabe decir lo mismo de los líricos que recientemente han hecho su aparición. Entre los más jóvenes, parece reinar una confusión considerable acerca del camino a seguir. Algunos tratan de superar los modelos surrealistas y se aventuran a las metáforas más extravagantes y sin sentido: "Un crujir de zapatos de hierro está en el cerezo... El cuco negruzco pinta su imagen en las puertas del cielo" (Celan). Otros imitan el estilo poético de Benn con medios insuficientes. Hay quienes aspiran a una originalidad a ultranza: "El piano en el jardín zoológico... ¡Adelante! ¡La cebra en el salón!... ¡Se come notas y nuestras dulces orejas!" En su ansia de originalidad, estos jóvenes no se preocupan de las leyes formales de su oficio; desdeñan la rima porque no saben dominarla y porque el verso libre les parece ofrecer un campo más propicio para los experimentos más insensatos. Pero, como ya dijimos, la realidad cotidiana en Alemania se muestra hostil a la sujeción poética, y apenas los mejor dotados pueden escapar a la imitación fácil o a la chapucería frívola. Tres cuartas partes de la antología más representativa de la joven poesía alemana, *Transit* (ed. por Walter Höllerer, 1956) no pasan, a mi parecer, de un pasatiempo bastante equívoco. Es

muy pronto aún para emitir juicios definitivos, pero lo que sí se puede afirmar es que el lenguaje poético de nuestros días continúa complicándose de tal manera que el acceso se hace más difícil que nunca. Esto es, no cabe duda, un síntoma general del arte contemporáneo; pero de los muchos que recargan sus poemas de fórmulas o imágenes enigmáticas, pocos son los que realmente recompensan el esfuerzo de descifrarlas.

Entre los talentos prometedores, la austríaca INGEBORG BACHMANN (nac. en 1926) acupa un lugar destacado. Aunque sus libros reflejan muy bien la aversión de la generación de la postguerra a toda especie de palabras grandilocuentes y valores reconocidos, no resulta fácil desenmarañar la temática y la procedencia espiritual de sus versos. En su primera obra *(Gestundete Zeit)*, se mezclan todavía los estilos. Predomina la duda de si las palabras son realmente suficientes para la eterna misión del poeta: dar testimonio de la creación. La poetisa emprende su labor con un máximo de honestidad intelectual, con un rigor digno de la filosofía de Wittgenstein, cuya alumna fue durante algún tiempo. La vivencia del tiempo está enmarcada, para Ingeborg; Bachmann, por la angustia, duda y falta de fe. En su último libro (*Invocación de la Osa mayor,* 1956), el lenguaje se condensa, la poetisa se libera por completo de las metáforas fáciles y logra a veces una belleza clásica. La estancia en Italia, donde reside actualmente, ha inspirado sus versos más bellos, que cantan cielo y tierra, sol, mar y astros. Pero, al lado afirmativo de su lírica, corresponde siempre una melancolía aguda, una tendencia elegíaca, que capta la situación del hombre actual en la imagen del naufragio, en un terrible temor a la congelación inminente del mundo. El "continente de lo fabuloso" —I. Bachmann alude a menudo al mundo de los cuentos y fábulas— está siempre en peligro de hundirse en las tinieblas de un dolor indefenso.

TAGE IN WEISS (Ingeborg Bachmann)

In diesen Tagen stehe ich auf mit den Birken
Und kämm mir das Weizenhaar aus der Stirn
Vor einem Spiegel aus Eis.
Mit meinem Atem vermengt,
Flockt die Milch.
So früh schäumt sie leicht.

Und wo ich die Scheibe behauch, erscheint,
Von einem kindlichen Finger gemalt,
Wieder dein Name: Unschuld!
Nach so langer Zeit.

In diesen Tagen schmerzt mich nicht,
Dass ich vergessen kann
Und mich erinnern muss.

Ich liebe. Bis zur Weissglut
Lieb ich und danke mit englischen Grüssen.
Ich hab sie im Fluge erlernt.

In diesen Tagen denk' ich des Albatros',
Mit dem ich mich auf-
Und herüberschwang
In ein unbeschriebenes Land.

Am Horizont ahne ich,
Glanzvoll im Untergang,
Meinen fabelhaften Kontinent
Dort drüben, der mich entliess
Im Totenhemd.

Ich lebe und höre von fern seinen Schwanengesang!

DIAS EN BLANCO

En estos días me levanto con los abedules
y me peino el cabello de trigo de la frente
delante de un espejo de hielo.
Mezclada con mi aliento,
la leche forma copos.
Tan temprano, levanta espuma fácilmente.

Y donde empaño la ventana aparece,
pintado por un dedo de niño,
otra vez tu nombre: ¡inocencia!
después de tanto tiempo.

En estos días no me aflige
que yo pueda olvidar
y que tenga que recordar.

Amo. Hasta la candencia,
amo y agradezco con saludos angélicos.
Los he aprendido volando.

En estos días me acuerdo del albatros,
con el cual he alzado el vuelo
trasladándome a un país desconocido.

Vislumbro en el horizonte,
resplandeciente en el ocaso,
mi continente fabuloso
allá, al otro lado, el que me había despedido
en la mortaja.

Vivo y escucho de lejos su canto de cisne.

Añadamos aquí los nombres de HEINZ PIONTEK (nac. en 1925) y CYRUS ATABAY (nac. en 1929), cuyos poemas acusan un talento muy prometedor.

"Se puede definir el poema como lo intraducible." Esa frase de Benn repite la conocida verdad de que el poema está vinculado inseparablemente a su idioma, ya que el mismo espíritu de la lengua ha cristalizado en él [1]. Por eso, ciertas literaturas, esencialmente líricas, como, por ejemplo, la portuguesa, nunca han podido encontrar, fuera de su patria, el justo aprecio que merecen. Pero la poesía nos ofrece también, precisamente por su inseparabilidad del idioma original, el espejo más exacto para lanzar una ojeada al alma de un pueblo, para descubrir sus alegrías y angustias, su ansia eterna de inmortalizarlas a través de la obra de sus grandes poetas. Para que no se queden prisioneros de sus estrechas provincias nacionales, estos poetas tienen que buscar el intercambio con sus colegas y los amigos de la poesía en otras provincias lingüísticas. ¡Sirva este modesto panorama para un encuentro fecundo!

GEORG RUDOLF LIND.

1 Por esta misma razón, la traducción castellana de las poesías alemanas en las páginas precedentes en modo alguno puede dar una idea cabal del mérito de las mismas. Se limita a una simple versión de conceptos y términos, sin otras aspiraciones.—*N. de la R.*

Comentarios de actualidad

PICASSO EN EVOLUCIÓN

(A propósito de la exposición de Londres.)

DESDE comienzos del período de postguerra, venía el *Arts Council of Great Britain,* en parte por iniciativa de su antiguo director, Philip James, madurando el proyecto de una gran exposición retrospectiva de Picasso. Este proyecto, precedido de una serie de exposiciones parciales (la de litografías de 1948, la de pintura, escultura, cerámica y dibujo de 1950, la de dibujo de 1956 y la de cerámica de 1957, además de otras exposiciones fuera de Inglaterra, por ejemplo, la de Alemania, de 1957), ha podido realizarse en este verano de 1960, bajo la dirección de Gabriel White, actual director del *Arts Council,* y gracias al asesoramiento selectivo del amigo personal de Picasso, Roland Penrose, y a la cooperación prestada por sir John Rothenstein y Mr. Norman Reid, director y conservador, respectivamente, de la *Tate Gallery,* el museo de arte de los siglos XVIII-XX en las cercanías del *Vauxhall Bridge,* junto al Támesis.

Picasso es autor cuyas obras se complementan mutuamente; es un pintor que parece haber estado realizando siempre una única obra prolongada a través de una serie indefinida de bocetos y ensayos; por ello, resulta tanto más interesante y cargado de contenido poder contemplar toda la trayectoria de su vida artística concentrada en unas cuantas salas (sala 24 de la *Tate Gallery:* primeros años y períodos azul y rosa —1895-1906—; sala 23: transición y período negro —1906-1908—; sala 22: nacimiento del cubismo —1907-9—; sala 25: cubismo analítico y sintético —1910-17—;

sala 21: cubismo y clasicismo —1917-1926—; sala 20: 1927-1932; sala 19: 1930-1940; anejo de escultura: producciones pictóricas durante la guerra, 1940-1944; galería norte: telones y carteles; galería sur: 1945-1959). La dilatada producción de Picasso ha imposibilitado la exposición total de su obra; ha sido necesario limitarse a la pintura y, todavía en esta esfera, llevar a cabo una selección: se hallan expuestos todos los eslabones de su evolución y la mayor parte de sus obras, mas no la totalidad; sobre todo, desde 1906, no falta, excepto *Guernica,* ninguna de las principales (salvo las réplicas); de los períodos *azul* y *rosa* existe una buena representación, pero no llega a dar una idea de todos los valores de esta producción de juventud, aunque también es posible seguir paso a paso su evolución psicológica y técnica en estos años que preceden a 1906.

Como la vida humana misma, la obra de Picasso no adquiere su sentido total, no expresa inteligiblemente su mensaje, hasta que no se toma conciencia de su evolución y de su consumación. Esta es la primera sorpresa y el primer resultado positivo de la exposición de Londres. Trazar la trayectoria estética y psicológica del pintor malagueño, espíritu que parece suceder inmediatamente a otro espíritu afín en su individualismo tenaz y originalmente creador, su hondura metafísica y su naturaleza brava e insobornable, Francisco de Goya, sobre un hiato de silencio en las profundidades del sentimiento artístico *creador* de más de ochenta años. Goya y Picasso pertenecen a la clase de pintores que caracteriza Apollinaire por haber de realizarlo todo "con algo de sí mismos", a diferencia de los que son "una prolongación de la naturaleza". Como los pensadores nacionales contemporáneos, Picasso —y Goya— hacen del dramático acontecimiento humano el centro de su cosmos, son, por naturaleza, antropólogos. Tal vez se trate de una constante del genio español.

Otra sorpresa que, para la mayoría, y por supuesto para nosotros, reservaba la exposición, ha sido la contemplación de la primera, en orden cronológico, de las obras expuestas, un pequeño óleo de 75 por 50 cm., firmado aún *P. Ruiz,* pintado en La Coruña en 1895, es decir, a los catorce años, *La muchacha de los pies desnudos,* pequeña obra maestra en que parece condensarse, llena de sobriedad cromática, de plenitud de forma y de hondura espiritual, la tradición pictórica española, pero que preludia inconfundiblemente en la mirada, las manos, los pies masivos y la encarnación, las monumentales figuras femeninas de los años veinte. Lo más característico del arte realista de Picasso se halla precontenido y expreso en esta obra primeriza, y lo vamos a ver emerger intacto de los influjos de artistas y escuelas extranjeros, en una interesante continuidad temperamental, una vez que, llegado a su madurez, Picasso se independice y se afirme como individualidad creadora. Las obras que siguen a ésta parecen acusar una total despersonalización, convertidas en un eco de autores estudiados en Barcelona y París: una de 1897, *Interior de taberna,* al estilo de Daumier y del primer Van Gogh; el retrato de su hermana, de 1899, según el gusto prerrafaelista y whistleriano; *Le moulin de la Galette* (1900), a lo Toulouse-Lautrec, e igualmente la cabeza femenina del mismo año. Al

año siguiente, que el pintor pasa en Barcelona y París, emerge por primera vez el tema del toro, y más concretamente del caballo moribundo, casi con las mismas características expresivas y formales que los caballos de 1937, y da comienzo al *período azul,* en que todavía aparecen influjos manifiestos de Toulouse-Lautrec (el retrato de Gustave Coquiot, por ejemplo) y de los impresionistas *(Carreras de Auteuil, La Nana)*. La riqueza cromática de las obras anteriores al período *azul,* indisciplinada y falta de intención expresiva, parece traducir una desorientación novel bajo el flujo de impresiones exteriores de los nuevos mundos con que Picasso iba tomando contacto. Aunque la técnica del dibujo se muestra ya consumada y segura de sí, los recursos estilísticamente expresivos son todavía préstamo de otros maestros. Con todo, esta receptividad extraordinaria para asimilar contrasta vivamente con la tenacidad y fidelidad a su individualidad temperamental que va a irse afirmando gradualmente, contraste que denota una personalidad equilibrada y rica, fuerte pero no rígida, flexible y al mismo tiempo profunda y consistente.

El suicidio del poeta catalán Casagemas, amigo suyo que le había acompañado a París, es precisamente el acontecimiento que polariza su atención y su intención artística y que desencadena así el proceso expresivo del período *azul* con dos célebres pinturas, el *Duelo,* expuesto en Londres, y *Evocación* o *Entierro de Casagemas* (en el *Petit Palais,* de París), que marca el abandono de la técnica impresionista y la concentración de la atención sobre el volumen y el sentimiento dimanante de la monocromía azul. El abandono del cromatismo de los primeros años que da la tónica a este período, supone un rasgo expresionista provocado por la necesidad de dar cauce al sentimiento de soledad, tras la muerte de Casagemas, de abandono de las amistades, de pobreza y de fracaso que torrencialmente le invaden, reflejados en el autorretrato de 1901 y que van a determinar nada menos que el encuentro consigo mismo y el hallazgo de la técnica de proyectar temáticamente estados subjetivos profundos sobre la obra de arte. Entre las obras de este período de tres años de duración que no se proyectan más allá de sus límites (*Dos mujeres en un bar, La cena del ciego, La vie,* filosóficamente profunda más técnicamente inmadura, el *Viejo judío,* tardíamente expuesto dadas las condiciones impuestas por la Unión soviética) ; un paso decisivo hacia el futuro constituye *Niña con una paloma* (1901) : la simplificación *constructiva* de las formas, su geometrización incluso, en un sentido muy afín al de Cézanne, la unificación de las superficies cromáticas (sin, por ello, perder profundidad ni riqueza), el papel desempeñado por el negro en gruesos trazos que encuadran las superficies cromáticas diversas y, sobre todo, la perspectiva bidimensional (ya inaugurada por el puntillismo), preludian el período cubista. En cambio, la ternura de expresión, el ademán y la sensibilidad total de la obra, incluso el tema de la paloma, son un prenuncio de la inspiración de los años treinta y cincuenta, bajo el influjo de María Teresa Walter y de la atmósfera de Cannes.

Tras los estados depresivos, estéticamente canalizados en el período

azul, adopta Picasso una actitud vital opuesta, la de evasión hacia el mundo de la fantasía, que su realismo ibérico localiza en una sociedad de carne y hueso: los saltimbanquis, seres fronterizos de la irrealidad. El cromatismo acusa pronto el golpe de este cambio de actitud y al azul sucede el *rosa,* precisamente el color que en las sectas gnósticas simbolizaba la resurrección. Desde este momento, Picasso queda orientado, no ya hacia una proyección de su intimidad en la obra artística, sino a una búsqueda tenaz de un *paraíso perdido* (cfr. Mircea Eliade, *Images et symboles,* París, Gallimard, 1952, págs. 33-65, y *Traité d'histoire des religions,* París, Payot, 1959, páginas 315-350), hacia una transrealidad, que tan pronto intentará construir él mismo a base de una descomposición y recomposición interpretativa del mundo sensible, en su período cubista, tan pronto buscará buceando en las profundidades del inconsciente. Durante este período *rosa,* iba a contribuir a la pacificación de su espíritu y de su obra el contacto con el clasicismo griego y egipcio, que van a inspirarle una serie de figuras femeninas (*La toilette, Mujer en camisa, Muchacha con un cesto de flores, Muchacha con abanico,* estas dos últimas obras de influjo egipcio) y las escenas de jinetes, *Joven con caballo, Baño de los caballos,* etc..., de sabor graciosamente helénico.

Las esculturas ibéricas importadas al Louvre por entonces, con su solemne rudeza y su masividad, iban a imprimir en su arte una huella más honda aún, despertando en él la sensibilidad dormida desde su primer viaje a París en 1900. Bajo esta nueva inspiración pinta la *Mujer desnuda sentada* (1906, hoy en la Galería nacional de Praga), la *Muchacha con ánfora,* algunos pequeños desnudos, arranque de la corriente que culminará en *Les demoiselles d'Avignon,* y su *Autorretrato,* cuya técnica cromática y estructura del rostro son ya idénticas a las que van a conmover el mundo artístico de París con *Les demoiselles.*

Y así, una vez superados estos primeros años predominantemente receptivos de influjos extraños, comienza a desplegar su auténtica personalidad artística, en cuya trayectoria se distinguen claramente dos grandes divisorias que coinciden con los años 1907 y 1925, respectivamente. En ambas, su inspiración, su temática y su técnica van a virar revolucionariamente, mientras que las mutaciones que suponen otros períodos que en su carrera pueden distinguirse, se deben a mutaciones paulatinas y graduales, debidas frecuentemente a cambios del influjo de las diferentes modelos que posan para él. La crisis de 1906-7 dará lugar al período cubista; la de 1925, al surrealista (un surrealismo siempre templado por elementos de abstracción cubista). La primera será motivada por su trato con Cézanne, con el grupo de los *Fauves* (Matisse, Braque y Derain), en el verano de 1906, y con el viejo Rousseau, y coincidirá, además, con el comienzo de la importación de arte negro, negroide y polinesio a París. La segunda revolución será motivada por el desencanto y la crisis general tras las esperanzas forjadas en la postguerra y por el contacto establecido con la estética dadaísta. Dentro de ambos períodos deben distinguirse dos subperíodos: en el primero, el tránsito del cubismo analítico al cubismo sintético marcado por la técnica de los *collages;* en el segundo, el tránsito

del surrealismo —estilizado por el influjo cubista— a un expresionismo surrealista, marcado por la segunda guerra mundial.

Su diferencia esencial con Cézanne se la ha expresado el mismo Picasso a Gómez de la Serna diciendo: "Yo pinto los objetos como los pienso, no como los veo"; la inspiración de Cézanne, en cambio, obedece inmediatamente a una reacción visual directa. Picasso no lo ha dicho todo con esta frase; no es tampoco, en realidad, su nueva técnica un pintar los objetos *como se piensan,* sino una combinación de pensamiento abstracto y de simbolismo del inconsciente estrechamente asociado a él, lo que da origen al *cubismo.* Por eso, sin el período *negro,* tal vez no habría sido posible el cubismo. La obra que marca la asociación de los dos elementos, el abstractivo y el simbólico, sin llegar todavía a su fusión, expresión, además, de la rebeldía antiimpresionista abiertamente profesada por su autor y que supone la ruptura definitiva de Picasso con el pasado y su embarque en una aventura estética llena de riesgos y de resultados imprevisibles, es el lienzo, de proporciones monumentales, que ocupa un lugar preferente, muy bien estudiado, en la exposición de Londres, *Les demoiselles d'Avignon* (1906-1907, durante más de veinte años enrollado en el estudio y, por fin, adquirido por el Museo de Arte moderno, de Nueva York). Aún sin terminar, fue el escándalo de la época, condenado incluso por los amigos íntimos de Picasso, Matisse, Braque y Derain; tres elementos intervienen en su composición que se hallan cargados de significado: el elemento cromático, con un predominio llamativo del rosa y del azul asociados; el elemento formal, a base de líneas violentamente quebradas, de facciones asimétricas y proporciones que van alejándose de la realidad; el elemento simbólico, la emergencia inesperada y sarcástica de tres máscaras de estilo congolés en lugar de rostros en tres de las figuras femeninas, cuyo contraste aumenta la dignidad y la gracia ruda de las dos restantes. La obra había sido precedida de una serie de estudios en los que la forma quedaba casi disuelta fundida con el fondo, y de otros en los que el desnudo se deshumanizaba lentamente por el influjo del arte ibérico primitivo, por ejemplo, en el doble *Desnudo femenino* de 1906, no expuesto en Londres, hoy en una colección privada de Suiza. A *Les demoiselles* suceden una serie de danzarines negros interpretacionistas y de formas que recuerdan frutos tropicales, que prolongan la disolución de la forma humana y su fusión con el fondo, característica del cubismo analítico, y la gran figura de la *Bañista,* de 1908, en que, por primera vez, aparece la múltiple perspectiva simultánea, principio constitutivo del cubismo.

En los dos años que suceden a *Les demoiselles,* va a esforzarse Picasso, en estrecha colaboración con Braque, en clarificar y sistematizar prácticamente estos primeros impulsos de una nueva estética, que logre la fusión —aún no lograda en *Les demoiselles*— entre el simbolismo expresionista primitivo y el intelectualismo abstraccionista contemporáneo, una síntesis que al mismo tiempo sea un nuevo procedimiento de evasión de una realidad desolada, una evasión más radical y más eficaz que la ofrecida por el mundo de la fantasía circense.

También la pintura clásica se valía de una ficción, ficción de la perspectiva, para dar la sensación de realidad. Picasso se propone liberarse de los recursos artificiosos de la perspectiva y pintar a base de una perspectiva total y simultánea. Al prescindir de la perspectiva lineal tradicional, adquieren las formas una apariencia cristalina, integradas en una estructura sólidamente arquitectónica acentuada por la simplificación de la paleta que se limita a tonos grises, ocres, sepias y verdes. Paralelamente, se desarrolla un lenguaje esotérico de símbolos que, a través del dédalo de las líneas geométricas, sugieren la significación real de lo representado, como, por ejemplo, en *El aficionado, Soldado y muchacha, El tocador de Mandolina, Desnudo* (Cadaqués, 1910), *Naturaleza muerta con libros y botella, Naturaleza muerta española, Hombre con pipa,* a los que ha precedido una serie de desnudos y de bustos, el *Retrato de Wilhelm Uhde* y el de *Kahnweiler* (no expuesto), en los que puede seguirse perfectamente la descomposición de la figura, la disolución de la perspectiva y su fusión con el fondo, sin perder por ello el carácter de la persona retratada (rasgo muy característico, verdaderamente notable, de Picasso, a quien basta un único rasgo naturalista, tal vez las comisuras de los labios o la dilatación o un reflejo de la nariz, como en el retrato de Dora Maar, de 1937, para evocar todo un parecido viviente, a cuya vitalidad contribuye precisamente la pluralidad de perspectivas mediante el desplazamiento de las facciones). Las obras del período cubista se hallan plenamente representadas en la exposición, pudiendo seguirse obra a obra el proceso técnico y psicológico de Picasso en estos años.

Las pinturas cubistas de 1911 habían desembocado en un sistema hermético puro que lindaba con la abstracción. El análisis práctico de la forma le ha conducido, hacia el otoño de este año, a una situación en que apenas le es posible trazar un solo rasgo que *signifique* la presencia real del objeto y, sin embargo, busca Picasso un nuevo nexo entre pintura y realidad. Un primer intento es sembrar sus composiciones de la frase *Jaime Eva* (Marcelle Humbert); es asunto digno de estudio el influjo que las mujeres han tenido en su evolución estética. Braque, hijo de un decorador, iba a intentar otra solución que acabará adoptando definitivamente Picasso: la introducción, en el campo del cuadro, de elementos heterogéneos, con lo cual se reanuda una tradición abandonada a fines de la Edad media por la ortodoxia académica, que proscribía cualquier otro recurso ornamental que no fuese el color y las ilusiones de la perspectiva; pero, mientras Braque se limita a usar de la técnica imitativa —*trompe l'oeil*— de mármol, madera o estuco, aprendida de su padre, y que combina en sus cuadros con elementos abstractos, Picasso monta sobre la superficie del cuadro realmente fragmentos de gutapercha, hule, papel impreso y de empapelar, tarjetas de visita, etiquetas y arena que, en contraste con los elementos abstractos, producen el *choc* de una realidad descoyuntada, flotando en el aire de la irrealidad cubista. Se trata de los llamados *collages*. La primera obra en que usa de esta técnica es la *Naturaleza muerta con rejilla* (1911-12), en que combina tres tipos de realidad (problema y efecto estético que pre-

ocupará especialmente a Pirandello por los años veinte: *Ciascuno a suo modo* —donde se superponen combinadas tres acciones en tres planos de realidad distintos—, *Enrico IV, Cosi e(se vi pare), Sei personnagi in cerca di autore,* etc.): un hule imitando rejilla, una botella y una copa analíticamente cubistas que apenas pueden descifrarse y las letras JOU (de *journal*) imitando el título de un periódico, pero pintadas sobre el cuadro; en *La botella de Vieux Marc, Vaso* y *"Le Journal"*, explora durante el verano del año 12 las posibilidades del *collage* mediante la introducción de material idéntico al que se quiere representar (un periódico auténtico, un trozo de hule pintado para el tablero de la mesa, un trozo de zócalo) que, engastados en un dibujo apenas esbozado, acentúan su colorido y la determinación clara de la forma (que aún no se había logrado mediante el simple montaje de rectángulos de papel incoloro o impreso), sin perder por ello el efecto estético de los diversos planos de realidad.

Un par de años después, en 1914, volverá a adoptar el recurso de Braque de imitar simplemente, mediante el arte decorativo del *trompe l'oeil,* esos mismos materiales (*Guitarra, calavera y periódico; Guitarra, naipe, vaso y botella de corcho,* etc...), lo cual iba a tener sus consecuencias. En efecto, con este último bodegón, puede considerarse dado el paso definitivo hacia el cubismo *sintético:* de la superposición y el montaje de fragmentos de material diverso, se ha pasado, por medio de la técnica de su simple imitación, a composiciones arquitectónicamente unitarias de diversos planos de color, y esto es precisamente el cubismo sintético en el que Picasso va a producir, de 1912 a 1925, sus obras más armónicas tanto tectónica como cromáticamente, más maduras y más profundas en su serena expresión impersonal: la *Mujer en la butaca* (en la que impalpablemente se sugieren todas las sensaciones correspondientes al tema, sin valerse, en cambio, de una sola forma real), el *Hombre apoyado en una mesa* (1915, grave armonía de tonos fríos y serena arquitectura de formas regulares), el *Arlequín* (1915, hoy en el Museo de Arte moderno, de Nueva York, logrado a base de una combinación dinámica de grandes planos homogéneos en contraste, por una parte, con un fondo totalmente negro y, por otra, con la viveza polícroma de los rombos tradicionales de su indumentaria y en que la estilización *analítica* del rostro alcanza su perfección), que preludia ya en recursos cromáticos a *Los tres músicos,* el *Arlequín* de 1918 (influído por su viaje a Roma y cuyo rostro, más complejo que el del arlequín de 1915, da, por lo mismo, ocasión a una composición más armónica y rica en planos de perspectiva simultánea), y, por último, *Los tres músicos,* a nuestro juicio, si es que es posible emitirlo en un conjunto tan complejo como la obra de Picasso, la producción pictórica más madura, profunda y armónica de este artista, pintada en dos versiones, una en el Museo de Nueva York (la expuesta en Londres), otra en el de Filadelfia, con ligeras variantes, en el verano de 1921 (en la versión de Nueva York aparece, por ejemplo, un gran perro lobo en sombría silueta yaciendo tras los músicos). Esta obra prueba que no es el tema lo que constituye la hondura de una creación artística, sino un mensaje transconsciente y transintencional que se expresa en los elementos formales.

Combinación cromática semejante a la del *Arlequín:* manchas amplias y regulares sobre un fondo oscuro (en este caso, sobre un fondo con tres tonos de siena tostado distintos), todavía algunos de los planos de las figuras, la mesa por ejemplo y algunos sectores de los rostros, presentan otros tres matices del siena enmarcados por manchas negras que contribuyen a dar más brillantez a las zonas cromáticas. Éstas presentan poca variedad y están bien definidas: en el *clown,* predomina un blanco rico en valencias, gracias a su densidad; en el arlequín, los rombos amarillos y rojos de su clásica indumentaria; en el monje, un negro uniforme, y entre los tres, en manchas irregulares pero de contornos firmes, una superficie cobalto que, además de servir para contrastar con el blanco, el rojo y amarillo y el negro, constituye el nexo cromático ambivalente de unión entre las tres figuras (en contraste con el blanco, resulta más profundo y en contraste con el negro, hace el efecto de más vibrante), cuya monumentalidad, debida a la amplitud y uniformidad de las superficies de color, está todavía realzada por la doble escala, según la norma surrealista, de las manos diminutas en contraste con el resto del cuerpo. La sensación general que produce el cuadro es la de una solemne y siniestra majestad, a pesar del tema alegre, y de una moviente ambigüedad de refracciones lineares que evoca el fluctuar de una melodía.

Después del logro de esta obra cumbre del cubismo sintético, la inspiración de Picasso parece dar otro viraje radical, inesperadamente clasicista, que alternará con pequeños bodegones sintéticos en los que se vale de líneas negras densamente paralelas para sugerir sombras y volúmenes (por ejemplo, *Naturaleza muerta con guitarra* (1922), *Frutero, botella y paquete de cigarrillos* (1922), de los cuales hay otras variantes). Es preciso, ante todo, no olvidar que Picasso es un alma de instinto esencialmente *clásico,* que no hay que confundir con un determinado repertorio de temas —que, por lo demás, también frecuentará Picasso, como pronto hemos de ver— ni con unas determinadas reglas de perspectiva, sino que, más que nada, consiste en un sentido especial de la ponderación, del equilibrio entre los diversos elementos de la composición, sentido que precisamente constituye todo el valor estético del cubismo picassiano, del sintético especialmente, sentido que comunica todo su encanto a las figuras de circo del período rosa tanto como a los paisajes y representaciones de animales de su último período. Un sentido clásico es también la capacidad de redimir ciertos aspectos ingratos de la vida sublimándolos en ritmo y gracia "clásicos" (lo que, en Rouault, es una caricatura llena de compasión es, en Picasso, una estilización ágil y melancólica); un sentido ascendente —salvo las crisis del año seis y del final de los años veinte— hasta culminar en el equilibrio dinámico y en la ponderación cromática de *Los tres músicos.*

Entre 1921 y 1925, este sentido clásico va a verterse sobre temas "clásicos" en los que va a persistir, sin embargo, el sentido de la monumentalidad expresada en *Los tres músicos.* Los temas son tres: escenas de la historia clásica como *El rapto,* inspirado en el estilo de los frescos pompeyanos, una serie de mujeres vestidas con tenues camisas, a veces con un

niño en los brazos o con un Cupido al lado, y una serie de desnudos que suceden en línea recta al de Praga, en los que también se hallan presentes valores maternales (nueva inspiración debida a una mujer, Olga Koklova, conocida en Roma durante su preparación de los decorados del *ballet* "*Parade*", ahora su esposa, y que le acababa de dar un hijo). Desnudos monumentales y masivos que se anuncian en 1905 por la *Muchacha holandesa* (hoy en Brisbane), en 1906 por el *Desnudo sentado,* de Praga, ya citado, y en 1908, por el *Desnudo masculino* (hoy, en una colección privada de Francia). Aunque el cuadro sea de pequeñas proporciones, como el *Desnudo sentado sobre una roca* (15 × 10 cm.), o el boceto de telón *La raza* (para la opereta *Le Train Bleu*) (32,5 × 41,5 cm.), la figura no pierde nada de su monumentalidad, ya emergente en la *Muchacha de los pies desnudos,* de 1895, monumentalidad obsesionante como un monumento egipcio en las *Dos mujeres sentadas* (en una colección privada de Nueva York, 1920) o en *La flauta de Pan* (donde el modelado escultural y extremadamente simple es masivo, tendiendo a la línea recta sobre el fondo de un horizonte marino, flanqueado por dos bloques pétreos rectilíneos, con una sensación de soledad absoluta de donde han desaparecido todos los detalles irrelevantes y donde sólo juegan un papel las sombras intensas de los contornos bajo un sol de mediodía). Un sentido todavía más clásico, unos trazos más semejantes en su *souplesse* a los frescos romanos y una melancolía más italiana, afín, en expresión y sobriedad cromática, a la de las mujeres de Corot, ofrece la serie de bustos femeninos vestidos, entre 1922 y 23, que también suceden a sus predecesores de un primer influjo clásico en 1905 y 6 con que se puso fin a la estética gótica del cuerpo humano propia del período rosa. Una última cumbre de la ponderación y de la gracia clásicas, en las que se funden el cubismo sintético y la inspiración antigua en un equilibrio absoluto, es la *Muchacha con mandolina,* de 1925 (hoy, en una colección privada de Nueva York).

Hacia 1925, el trato con André Breton y con Eluard había abierto a Picasso plenamente un nuevo horizonte expresivo, ya explorado en 1913 con la famosa *Cabeza* en *collage* (uso simultáneo de diversas escalas, ojos situados en línea); la pérdida del equilibrio íntimo, no provocada esta vez, como en el año seis, por las vacilaciones de la edad juvenil, sino de carácter más social, va a tomar expresión en este año por medio de la técnica surrealista irrumpiendo violenta y desconcertantemente en *Los tres bailarines* (el polo opuesto de *Los tres músicos*): las figuras comienzan a distorsionarse violentamente, sus miembros a desgarrarse y deformarse adquiriendo ya un carácter vegetal ya mineral (descompuestos en piezas al aire), se inventan nuevas anatomías monstruosas a base de las asociaciones del subconsciente típicas del surrealismo, mas aún entonces sigue siendo Picasso consecuente consigo mismo, pues, si algo le caracteriza radicalmente, es su inquietud irreprimible por ensayar siempre nuevas técnicas de expresión, donde lo más artístico —y cristiano— resulta el cariño con que trata y da acogida a todos los materiales como realidades susceptibles de redención estética al convertirse en instrumentos dóciles de expre-

sión de ideas y afectos humanos, con la provisoriedad *souple* y divina de un juego que parece usar la naturaleza, que parece usar a Dios mismo, en la labor de santificación de la humanidad, con esa aparente arbitrariedad que tanto ha desconcertado a los lógicos, presa fácil del "problema de la predestinación"; por ello, los caprichos técnicos y expresivos del dadaísmo tenían que encontrar, en Picasso, un gran eco, hasta ser elevados por él a la categoría de *arte*, no provisorio ni *gauchiste*, sino definitivo y profundo. Es un período éste en el que su actividad prodigiosa engloba la técnica del grabado y de la escultura en metal, técnica que se refleja en la intencionada pintura *El pintor y su modelo* (1928), donde plantea el problema de las relaciones de inspiración y de compenetración artísticas que han preocupado a su autor con insistencia, siendo él mismo extraordinariamente sensible a los distintos valores formales y vitales de sus modelos.

En este período, no es ya la simultaneidad de perspectivas, sino la simultaneidad de los instantes sucesivos lo que en él busca expresión plástica; *Los tres bailarines*, la *Mujer durmiendo en una silla* (1927), donde, en la arbitrariedad alucinante de la anatomía, se expresan los diversos movimientos de respiración e inspiración; la *Mujer en la butaca* (1929), con su languidez vegetal y la sugerencia de una indefinida flexibilidad y movilidad en su blando aburrimiento, ambigüedad desconcertante de la realidad misma, de las posibilidades dinámicas del cuerpo humano, constituídas en objeto *—real—* de la intención artística. Después de una serie de cuadros lúdicos de bañistas, penetrados de un sorprendente sentido del humor, pintados durante su estancia veraniega en Dinard en 1928, se prolonga este período hasta el año 36 con una serie de trágicos desnudos descompuestos y frenéticos, que ya preludian el *Guernica* (1937): *Mujeres y niños en la playa* (1932), *Bañista sentada* (1930), a la que hace eco la *Mujer sentada con libro,* de 1937: anatomías de piezas desencajadas como las partes queratinizadas de un insecto, tras las que se trasparenta la soledad marina (afín a la de *La flauta de Pan*); el *Desnudo recostado* (1936) ante una ventana por la que la luna y las estrellas se reflejan en su ensueño, la gama de grises y de violeta prolongan la fantasmagoría del trance enmarcado por un gesto infantil de blando desperezo, cuarta realización artística de la figura humana que conducirá, por ahora, a una repetición del período precubista a base de simultaneidad de perspectivas espaciales y de formas angulares en *El tocado* (1954), *Desnudo sentado* (1954), *Dos desnudos* (1956), preludiados en sus perfiles cuadrados y rudos por *El sueño de Paloma,* de 1952.

Todavía en 1932, nos ofrece Picasso una quinta interpretación de la figura femenina, que le inspira su nueva modelo María Teresa Walter, figuras ondulantes, soñadoras, de aire lunar, de perfil amorfo y grueso, con una cierta ironía caricaturesca, donde la curva de la frente se prolonga en la nariz sin solución de continuidad, de manos deformes, como colonias de pólipos (rasgo que va a prolongarse hasta *Las Meninas,* en 1959) y cuyo pecho parece dotado de una naturaleza aérea, y flotar independiente del resto del cuerpo [*El espejo,* 1932; *Cabeza,* 1934; *Dos mujeres,* 1934; *Dos*

mujeres, 1935; *La mujer del granjero* (repostero para un escenario, 1932), y la serie *El poeta y su musa,* no expuesta en Londres], esta nueva concepción de la figura había culminado en la *Mujer en el sillón rojo* (María Teresa Walter), de 1932, llena de ingenuidad insinuante y tierna, donde predominan el rosa y el azul pálidos, los dos colores de la juventud de Picasso, y uno símbolo inconsciente de la esperanza gnóstica, y en la *Muchacha escribiendo* (1934), en que por la combinación de dos escalas cromáticas (negro, violeta, verde y rojo oscuros para el contorno de la habitación y rosa, azul celeste y blanco para el rostro y las manos), logra una sensación de indefinible recogimiento hogareño.

El retrato de la *Mujer con sombrero rojo* (1934) marca la transición a un período ulterior en la interpretación de la figura femenina y del retrato, determinado esta vez por las relaciones del artista con Dora Maar. Retratos poderosamente caracterizados por un único rasgo realista que se difunde misteriosamente por toda la composición, estableciendo el nexo vivo con el natural, mientras el resto del rostro se descompone en varios planos de perspectiva, siendo constante la divergencia entre boca y nariz y entre ambos ojos, que en 1940 conducirá a la disolución total del rostro en dos piezas separadas (por ejemplo, *Muchacha con alcachofa,* 1942, y *Cabeza de mujer,* 1943). De este año 1937, datan el retrato magnífico por su viveza, su riqueza cromática y su serenidad llena de dignidad, de Dora Maar, los dos de *Nusch* (esposa de Paul Eluard), fuertemente expresivos, en los que se consigue reflejar el alma del modelo sin reproducir ninguna de sus facciones reales —una de tantas aspiraciones legítimas como puede tener un retrato—, no sin un cierto sentido del humor, humor que se convierte en sarcasmo en la *Mujer con gato.* En la línea trágica, se sitúan, en este mismo año, fruto maduro de la fusión de cubismo sintético, surrealismo y la nueva inspiración retratista sugerida por Dora Maar, las dos expresivas cabezas de *Mujer llorando.* En el año siguiente, produce en esta misma línea el retrato de su hijita *María* y la *Cabeza de muchacha con poema;* en 1939, el *Jersey amarillo* y la *Mujer recostada en un sofá,* figura vestida que inaugura una nueva interpretación del rostro humano, siempre en la dirección emprendida de una total divergencia de las facciones; la ambigüedad de su mirada simultáneamente diversa, la sensualidad al mismo tiempo que la gravedad de sus labios y el ambiente profundo y sereno creado a su alrededor por los grises, violetas y verdes y por contraste con el realismo de la ventana y con las ramas de árbol, deliciosamente impresionistas que aparecen detrás, anuncian un nuevo cambio de inspiración y de cromatismo en Picasso. La tormenta y las angustias de la segunda guerra mundial sobre París acentúan expresivamente la distorsión de los miembros, el desgarramiento de los rostros, y el ensombrecimiento de la paleta que persistirá hasta 1958 y que se mostró ya en *Guernica.* Las figuras femeninas, sombrías y dislocadas, aparecen aisladas por una atmósfera oscura y solemne, como esfinges desconcertantes, así la *Mujer peinándose* (1940), la *Mujer sentada en una butaca* (1941-42), la patética e irónica *Muchacha con alcachofa,* expresión de un estado de ánimo pro-

vocado por la carestía y el hambre (1942), la *Mujer verde* y *Cabeza de mujer* (1943) y la *Cabeza* (1944). La mayoría de estas figuras femeninas, siguiendo un rasgo insinuado en el cuadro de 1939, presentan una boca alucinantemente sensual y amarga, en relación con ciertas alusiones masculinamente eróticas y simbólicas, tan escasas, por lo demás, en Picasso, que contrasta en esto con Miró. Mas, en este período, son otros dos temas los que se encargan de canalizar las vivencias pesimistas de su espíritu: las naturalezas muertas y los animales. El tema de la bujía y la calavera bovina ha sucedido en frecuencia al de la botella, naipes y guitarras de los años veinte, pero los tonos son oscuros (grises, sienas, violetas, negros); esta clase de bodegones culmina en la *Naturaleza muerta con calavera de toro* (1942), que se reflejará en 1952 y 1958 todavía; otros bodegones presentan instrumentos agresivos, como los tenedores amenazadores de *La longaniza* y el *Callo con cuchillo* (1947). Obras puramente animalísticas son las terribles figuras de gatos devorando un ave, de 1939.

Coincidiendo con la nueva amistad de Françoise Gilot, y como resultado de las experiencias pictóricas de estas últimas obras, emplea Picasso, desde 1949, una gama oscura en la que realiza todas las posibilidades expresivas de que es capaz el color negro (fenómeno paralelo al de la última etapa de Goya), en asociación con grises y sienas; mas, para dar plenitud plástica, relieve y al mismo tiempo atmósfera a las formas oscuras, triplica los contornos y las líneas dejando, entre dos trazos oscuros (negro, gris o siena), un espacio blanco. A esta nueva técnica pertenecen el retrato de Françoise (1949), el de Claudio y Paloma, con sus característicos arabescos siena (1950), las interpretaciones de obras de otros maestros (Velázquez, Greco, Manet), *Madre y niños con naranja* (1951), *El estudio* (1955), una serie de *Corridas de toros* (1956), el *Taller de modista* (en el Museo de Artes modernas, de París, no expuesto en Londres) y culmina en *Calavera de cabra, botella y bujía* (1952), donde se obtiene, de los grises y del negro, el máximo de efectos. Esta complicación de las líneas y los contornos inspira al incansable buscador de técnicas expresivas una nueva riqueza ornamental mediante una complicada red de arabescos, que emplea en escenas de sentido realista y caricaturesco, como *Juego de pajes* y en la decoración de la capilla medieval de Vallauris (1951); de este mismo año, datan dos paisajes llenos de poesía juvenil y de vigor primitivo en los trazos: *Chimeneas de Vallauris* y *Claro de luna en Vallauris*. Y, finalmente, en 1958, vuelve Picasso a estrenar una sensibilidad ya presentida en 1901, luminosa y clásica, que mira el mundo llena de indulgencia y de esperanza, en la serie de vistas sobre la bahía de Cannes, cuyos verdaderos protagonistas son las palomas que revolotean y enmarcan la composición.

En momentos de apasionamiento polémico, ha podido decirse que el arte de Picasso representaba una concepción maniquea del mundo, como si el buscarle nuevas posibilidades expresivas a la naturaleza fuera destruirla, como si la obra de Dios se identificase con las formas académicas, no encerrase un insospechado coeficiente de valencias inéditas, y pudiera ago-

tarse en un solo perfil, en un solo enfoque, tomados de una vez para siempre por una sensibilidad determinada. Picasso profesa prácticamente la *analogía* de los diferentes planos de realidad y toda su obra se encuentra penetrada de una esperanza de más allá, de un impulso de espiritualización del cosmos material, habiendo de vencer para ello la enorme dificultad, una contradicción casi, de *intelectualizarlo plásticamente*.

A la vista de su trayectoria evolutiva, podemos distinguir tres rasgos fundamentales en la obra de Picasso. Una técnica de evasión exploradora de una transrealidad bajo las apariencias de las cosas, un intento de alumbrar nuevas fuentes de inspiración, no tanto en los temas cuanto en la contextura misma de esas cosas y ese cosmos (miopía análoga al acercamiento desintegrador de Proust a sus objetos novelescos), precisamente cuando la naturaleza parece haber dejado de ser aquel gran *sacramento* velador de un misterio transnatural, y una nueva orientación del goce estético, no por *reproducción* de calidades, sino por *recreación*, el arte de la creación por la creación que no descansa en la contemplación de una creación *in facto esse*, sino que hace objeto de su intención artística el *in fieri* mismo de un proceso creador. Ideal enteramente lícito, al menos tan lícito como el de la contemplación estática, del mismo modo que no es menos real, *realista*, sino tal vez más, el aspecto complejo, ambiguo y perspectivalmente simultáneo de la realidad, que la fijación de un perfil determinado, parcial y momentáneo de la misma. Al contrario, es la realidad en su aspecto más integral, un repertorio indefinido de posibilidades selectivamente ofrecidas al espíritu. Esta es la filosofía profunda que, tal vez sin saberlo, han venido viviendo el espíritu y el arte esencialmente evolutivo de Picasso.

LUIS CENCILLO, PBRO.

II CENSO DE LA POBLACIÓN MUNDIAL 1960

Con inquietante insistencia va deslizándose, en el curso de los tres últimos lustros, en una esfera creciente de disciplinas científicas, el tema de la vehemente dinámica del desarrollo demográfico de la población mundial. La economía, la sociología, la medicina, la agricultura, se enfrentan cada vez más de cerca, desde muy diversos ángulos, es cierto, con el problema que les plantean el aumento numérico, en proporciones insospechadas hasta hace poco, de los habitantes de la Tierra y las, hoy por hoy, sombrías perspectivas de los recursos disponibles para alimentarlos y vestirlos adecuadamente en las décadas venideras. Porque insospechado era, efectivamente, ese crecimiento vegetativo en sus verdaderas dimensiones hasta que, bajo los auspicios de las Naciones Unidas, se efectuó, en 1950, el primer

recuento de la población mundial, cuyos resultados, una vez valorados e interpretados por los especialistas de la Comisión demográfica (Roma), se dieron a conocer en 1954. En los años inmediatos a la segunda guerra mundial, los expertos en demografía calcularon, sobre la base de las estadísticas nacionales entonces disponibles, que, aproximadamente hacia el año 2050 (o sea, en el curso de un siglo), la población del mundo se habrá duplicado, llegando a unos cinco mil millones de almas, cifra que no inspiraba graves preocupaciones. Cuando se conocieron los resultados del I censo mundial, patrocinado por la ONU, resultó inesperadamente y con claridad meridiana que, *ya en el año 2000*, es decir, medio siglo antes de lo previsto, nuestro planeta estará poblado por cinco mil millones de habitantes, de continuar el actual ritmo de crecimiento. Es más: según las últimas predicciones contenidas en la Memoria publicada por el secretario general de la ONU, es posible que, dentro de cuarenta años, esa cifra llegue incluso a 6,9 mil millones de habitantes, teniendo en cuenta que, para 1958, se había obtenido, por extrapolación, la de 2,8 mil millones.

Tanto los especialistas como los políticos y profanos en estadística quedaron fuertemente impresionados por el sesgo de una evolución que, desde entonces, viene constituyendo tema de seria preocupación en toda especulación sobre el futuro económico de la humanidad y sus implicaciones políticas, particularmente en lo que respecta a las tres regiones en que la natalidad se caracteriza por un dinamismo especialmente intenso: Iberoamérica, la China continental y la India.

Diez años después de aquel primer censo de la población del mundo, la ONU emprende la segunda operación de este tipo en escala mundial. Es casi seguro que todos los países participarán en la misma, sean o no miembros de la Organización. La única duda a este respecto la ofrece, de momento aún, la China continental. La URSS ha llevado a cabo el empadronamiento ya en enero del año en curso; en cambio, no había participado en el I censo, de 1950. Varios países europeos, y probablemente la India, procederán al recuento de sus habitantes en 1961. España hará el balance de su población al 31 de diciembre del año en curso. Se espera que, en 1964, la totalidad del material estadístico recogido podrá estar valorado e interpretado por la Comisión demográfica de la ONU y constituir un nuevo e importante punto de referencia para las predicciones del curso evolutivo.

El censo no se limita a un simple recuento del número total de habitantes. Conexa con el mismo, se llevará a cabo una vasta serie de encuestas acerca de la estructura de la población del mundo según el

sexo, edades, número de hijos, magnitud de las familias, profesiones, nivel cultural, tipo de vivienda, etc., de modo que, con razón, ha podido afirmarse que el censo equivale a un "análisis radioscópico" estructural de las diferentes naciones y regiones de la Tierra. El dato más importante que los estadísticos esperan obtener del II censo mundial es, sin embargo, la expectativa de fecundidad de la humanidad, para obtener, de esta manera, una base más sólida para el cálculo de las futuras generaciones. Para ello, es de máxima importancia que los resultados de las distintas estadísticas nacionales sean comparables entre sí, lo que no siempre es fácil de conseguir teniendo en cuenta que, conceptos elementales tales como "familia" o "vivienda", en modo alguno, son sinónimos en países de muy dispar nivel cultural o estructura social. Baste recordar aquí que, cuando el I censo, en ciertas regiones de África los hombres opinaban que no era necesario contar a las mujeres. En gran parte, se obviarán estos obstáculos por el hecho de que muchos países subdesarrollados cuentan, para efectuar el censo, con la asistencia de técnicos europeos y norteamericanos.

El censo es dificultado también seriamente por la circunstancia de que existen en el mundo unos 700 millones de analfabetos mayores de quince años, de los que el setenta y cinco por ciento viven en Asia. La fuerte dispersión de las poblaciones asiáticas —Filipinas consta de siete mil islas e islotes, Indonesia de más de tres mil, muchísimos sin nombre— constituye otro importante factor a tener en cuenta por las autoridades encargadas de realizar el recuento. Así, en Iraq, en uno de los últimos empadronamientos, hubo que imponer el toque de queda, hasta que los funcionarios competentes habían certificado a todos los ciudadanos que habían sido incluídos en el censo.

La participación de los países situados al otro lado del telón de acero, convierte al II censo de población mundial en una de las escasas operaciones de carácter internacional en que participan virtualmente todos los países de la Tierra. Sus resultados arrojarán nueva luz sobre una de las cuestiones más candentes de nuestro tiempo.

Noticiario de ciencias y letras

Con diversos actos y solemnidades se ha conmemorado en el mes de julio, en Londres, el **III centenario de la "Royal Society" británica** o Real Academia de Ciencias del Reino Unido, una de las más antiguas y prestigiosas instituciones del mundo al servicio del progreso de los conocimientos científicos y de la investigación experimental. Su hora fundacional se remonta a las reuniones celebradas en el *Gresham College* londinense (1660); en 1662, el rey Carlos II le concedió Carta regia.

Entre las principales actividades de la erudita corporación —que siempre supo guardar su total independencia frente a los poderes públicos y con respecto a cualesquiera principios ideológicos, religiosos o racistas— figuró, en un principio, el fomento de la investigación científica experimental en una época en que las ciencias de la naturaleza estaban dominadas todavía por axiomas filosóficos y definiciones apriorísticas. Desde 1662, se vienen publicando las "Transactions" (Memorias) de la *Royal Society;* desde ciento sesenta años, sus "Proceedings" (Actas). El número de comunicaciones originales que anualmente aparecen en ambas publicaciones, oscila alrededor de 300. Entre los miembros de la *Royal Society* —cuyo número actual asciende a 581— figuraron Newton y Darwin, pero también científicos y descubridores de la talla de Henry Cavendish, Humphry Davy, Faraday, Kelvin, Knight, Lister, Priestley, Rutherford y J. J. Thompson. Su actual presidente es el físico-químico sir Cyril Hinshelwood; la institución tiene, además, dos secretarios para las cien-

cias físicas y biológicas, respectivamente, que asisten al presidente.

La *Royal Society* goza de una subvención oficial de cuarenta mil libras (6.800.000 pesetas) anuales, que administra con absoluta independencia. Con cargo a estos fondos y otros ingresos y donaciones, dota anualmente una treintena de becas y ayudas a la investigación.

* * *

Dos químicos alemanes, el **profesor Martin Strell,** catedrático de la Escuela superior técnica de Munich, y su colaborador, **el Dr. Kalojanoff, han conseguido obtener, en el pasado mes de marzo, sintéticamente, la clorofila,** el colorante verde de las plantas. Este éxito de los dos científicos alemanes corona veinte años de trabajos y tanteos personales en busca de la síntesis química de la clorofila y más de un siglo de investigaciones infructuosas orientadas en este mismo sentido. Hace algunos años, varios químicos de Basilea consiguieron aislar cristales de la clorofila natural, con lo que la labor de los investigadores alemanes recibió un notable impulso. En junio pasado, un científico norteamericano, Woodward, consiguió asimismo, con independencia de sus colegas germanos, sintetizar la clorofila A sin intervención de células vivas.

El descubrimiento es de excepcional importancia y alcance todavía imprevisible, pues señala a la química el camino de la fotosíntesis artificial, es decir, la obtención de materia orgánica (hidratos de carbono) partiendo de agua y dióxido de carbono, utilizando como agente activo la luz solar. Ahora bien: la síntesis de hidratos de carbono de carácter vegetal permitiría la producción masiva de alimentos artificiales con que atender las necesidades de la humanidad en rápido trance de crecimiento.

* * *

El **premio internacional Kalinga** correspondiente a 1959 ha sido adjudicado por un jurado internacional designado por la UNESCO y compuesto por los profesores M. Florkin (Bélgica), I. I. Artobolevsky (URSS) y el director de la revista norteamericana "Scientific American"' G. Piel, al científico y filósofo francés **Jean Rostand.** El galardonado es autor de más de cuarenta libros sobre biología, especialmente herencia y genética, materias a las que ha consagrado treinta años de su vida. Es, más que nada, esta labor de divulgación de la ciencia a través de obras al alcance de un amplio sector del público lector, la que anualmente se recompensa con el premio Kalinga,

instituído por el industrial indio B. Patnaik y dotado con mil libras esterlinas (170.000 pesetas).

En años anteriores, el premio fue otorgado a Louis de Broglie (Francia), Julian Huxley (Gran Bretaña), Waldemar Kaempffert (Estados Unidos), Augusto Pi-Suñer (Venezuela), George Gamov (Estados Unidos), Bertrand Russell (Gran Bretaña) y Karl von Frisch (Alemania y Austria).

* * *

Bajo la dirección del **profesor Erich Pietsch,** director del Instituto "Max Planck" de química inorgánica, con sede en Francfort, ha sido montada en el *Deutsches Museum* (Museo de Ciencias y Técnica), de Munich, una **reproducción completa a escala natural de la cueva de Altamira.** Aplicando las técnicas fotogramétricas de la fotografía aérea, el profesor Pietsch y sus colaboradores obtuvieron en 1959 millares de imágenes parciales de las famosas pinturas rupestres que, después de unidas, restituídas y proyectadas a escala sobre una reproducción exacta del relieve de la cueva, sirvieron de plantilla para la copia de las pinturas.

La fiel y exacta reproducción de la cueva de Altamira en escala 1:1 reviste particular interés, ya que existe el fundado temor de que sus pinturas se deterioren poco a poco con el transcurso del tiempo, debido a que, en los últimos decenios, por influencias exógenas, ha variado la humedad de la roca que sirve de soporte a aquéllas.

* * *

A partir de otoño del año actual, los centros de enseñanza media de Estados Unidos dispondrán de un **curso completo de biología en forma de películas en colores.** El curso comprende 120 películas de media hora de proyección cada una, que han sido preparadas y producidas por el *American Institute of Biological Sciences* bajo la dirección y siguiendo las recomendaciones de destacados especialistas en el campo de las ciencias biológicas y de miembros de las organizaciones de profesores. Cada película equivale a una lección o conferencia; las materias comprenden desde escenas de la vida marina hasta el trabajo en los laboratorios de investigación de virus de la universidad de California e información sobre los más recientes progresos de la radiobiología. Los centros de enseñanza pueden utilizar la serie completa de películas o bien cualquiera de los diez lotes de 12 películas en que aquélla se halla dividida, cada uno de los cuales se refiere a una de las principales ramas de las ciencias biológicas.

* * *

Los investigadores del laboratorio solar de Mont-Louis (Pirineos), del *Centre national de la Recherche Scientifique,* han desarrollado un **nuevo procedimiento para almacenar la energía solar** en una especie de batería que permite su posterior utilización, con tiempo frío, para la calefacción de viviendas. Con arreglo a la nueva técnica, será posible iniciar la producción en serie de aparatos de calefacción a un coste no excesivo. Este es, entre otros, el resultado de los trabajos y ensayos que, desde 1952, se vienen realizando en Mont-Louis con el gran "horno solar" que forma parte de las instalaciones. Este horno (sistema de espejos) ha permitido, además, obtener en escala industrial considerables cantidades de materiales refractarios y de circonio.

* * *

Estados Unidos han ratificado como trigésimo segundo país el **convenio internacional, patrocinado por la UNESCO, sobre libre importación y circulación de material destinado a fines de enseñanza, científico y cultural.** En virtud de este convenio, los Estados signatarios adheridos al mismo se comprometen a garantizar la exención de aranceles aduaneros a libros, periódicos, revistas, obras de arte, mapas y partituras musicales, así como a documentales cinematográficos, grabaciones sonoras e instrumental científico consignados a instituciones oficialmente reconocidas. El acuerdo, considerado como un medio eficaz de fomentar el entendimiento entre los pueblos al reducir las barreras que se oponen a la libre circulación de las ideas, siempre fue preconizado decididamente por Estados Unidos.

* * *

En su reunión de Buenos Aires, celebrada en marzo pasado, la Comisión de Especialistas de las Naciones Unidas para la Condición de la Mujer ha estudiado el texto de un proyecto de convención que prevé las **normas que, con carácter general, deberán regir en todos los países miembros de la Organización para la celebración de matrimonios válidos.** Tales normas son esencialmente la fijación de una edad mínima para contraer matrimonio, el libre consentimiento de los futuros cónyuges y la inscripción de todos los matrimonios en el registro civil. Estas reglas, que tradicionalmente forman parte esencial del derecho civil de todos los países civilizados, tienen, sin embargo, especial importancia con miras a los nuevos Estados independientes que van surgiendo en África y Asia, donde aún es frecuente la celebración de matrimonios según las ancestrales costumbres tribales.

La comisión, compuesta de 18 personas, examinó asimismo el texto de una recomendación formulada por el Consejo económico y social de la ONU en que se sugiere la adopción de medidas para asegurar el cumplimiento de la propuesta convención y estudió las posibilidades efectivas del acceso de la mujer a la Educación y la vigencia del principio de la igualdad de remuneración en igualdad de condiciones de trabajo.

* * *

Bajo los auspicios de la conocida empresa suiza Nestlé, se ha celebrado en Vevey un coloquio entre una veintena de hombres de ciencia de distintos países para cambiar impresiones acerca del **porvenir demográfico y económico de la humanidad.** El problema central examinado por ese grupo de profesores, médicos, sociólogos y agrónomos europeos, norteamericanos y de África del Sur, fue el de si la Tierra podrá alimentar en el año 2000 los cinco mil millones de habitantes que la poblarán dentro de cuarenta años, de proseguir el actual ritmo de crecimiento. Desde los radicales puntos de vista expresados por el rector de la universidad de Lausana, Dr. R. Mathey, hasta las ideas del profesor Haberler, de Cambridge, se examinaron, con muy diversos criterios, los arduos problemas planteados por el control de nacimientos, la eugenesia y eutanasia, sin que la diversidad de puntos de vista y la complejidad de las cuestiones suscitadas permitieran llegar a conclusiones constructivas.

* * *

Durante el pasado mes de junio se celebró en Krems (Austria) durante diez días un **simposio dedicado a música medieval y renacentista (1350-1500),** que congregó a numerosos musicólogos y ejecutantes de varios países. Fruto de la compenetración entre ambos —entre la teoría y la práctica— fue un progresivo acercamiento a las formas originales y primitivas —en gran parte perdidas e ignoradas hoy— de interpretar y ejecutar esa música, incluso con instrumentos de la época. Las ponencias de la parte teórica del simposio, en el curso del cual se interpretaron varios conciertos, fueron leídas por H. J. Moser (Berlín), A. Liess (Viena), K. v. Fischer (Zurich), G. Reichert (Würzburgo) y los profesores H. Heimler (Londres), J. Mertin (Viena) y K. Lechner (Darmstadt).

* * *

Bajo los auspicios de la *School of American Research,* la universidad de Nuevo Méjico y el *Bandelier Centennial Committee,* ha aparecido la **traducción inglesa del libro IX de la famosa "Historia general de las cosas de Nueva España",** la gran obra, escrita en lengua azteca, de fray Bernardino de Sahagún. Este libro de la celebérrima crónica, una de las obras más importantes para el conocimiento de las culturas precolombinas del actual Méjico, está dedicado a *Los mercaderes;* la traducción inglesa es obra de los doctores C. E. Dibble y A. J. O. Anderson, y se basa en el texto original del códice florentino (*General History of the Things of New Spain* by Fray Antonio de Sahagún. IX, *The Merchants,* translated from the Aztec.—Salt Lake City: University of Utah Press, 1959, 97 páginas. $ 6,50). Con ello, la versión inglesa del códice florentino ha quedado virtualmente terminada. La traducción está ilustrada y va acompañada del texto azteca; al verter fielmente a una lengua viva la crónica de fray Bernardino, las citadas instituciones norteamericanas han prestado un señalado servicio a la investigación americanística. Tanto más es de lamentar que no haya ninguna traducción española completa ni moderna del famoso texto, máxime existiendo otro ejemplar de la crónica en la biblioteca del Palacio de Oriente, de Madrid.

Conviene recordar que hay también una traducción parcial alemana de la *Historia general,* obra de Eduard Seler (Stuttgart, 1927).

* * *

En la editorial Aschendorff, de Münster, ha aparecido recientemente una **importante obra del historiador alemán Fritz Dickmann** sobre la paz de Westfalia (*Der Westfälische Friede,* 1960). El extenso libro —más de 600 páginas— colma una sensible laguna de la historiografía europea al intentar por vez primera una ordenada exposición de conjunto de los antecedentes, negociaciones, condiciones y resultados de la paz de Münster y Osnabrück, que implantó —no sólo en el aspecto territorial y político— un nuevo orden en Europa. En la introducción, el autor pasa revista a los juicios que la Paz de Westfalia ha merecido a la moderna historiografía, pero también a los antecedentes históricos y políticos de aquélla. En las tres partes en que está dividido el libro, estudia seguidamente los preliminares y comienzos de la conferencia de la paz (dedicando considerable espacio a trazar una semblanza de los principales protagonistas de la misma, entre ellos el ministro español Peñaranda), el problema de

las cesiones territoriales y, finalmente, las cuestiones que afectaron especialmente a Alemania, dedicando atención a los problemas de derecho constitucional y eclesiástico.

* * *

Un cuadro de la Crucifixión, que desde hace más de ciento cincuenta años, figuraba en la iglesia parroquial de Mas-d'Agenais, pequeño pueblo del suoreste de Francia, ha sido identificado en el Louvre por expertos franceses y holandeses como un **auténtico Rembrandt.** El cuadro fue enviado en septiembre de 1959 a la primera pinacoteca del vecino país para ser restaurado; el examen radioscópico con luz ultravioleta reveló que lleva la firma del gran maestro holandés. Los expertos holandeses comprobaron que se trata de una de las obras tempranas de Rembrandt, pintada en 1631, a la edad de veinticinco años. El cuadro fue adquirido en 1905 por un feligrés de Mas-d'Agenais en Dunquerque y donado al pequeño templo parroquial, al que ha sido devuelto.

INFORMACION CULTURAL DE ESPAÑA

Crónica

VI CONGRESO MUNDIAL DE PRENSA CATÓLICA

EL CONGRESO MÁS NUMEROSO DE LOS CELEBRADOS.—MANZINI, NUEVO PRESIDENTE DE LA U. I. P. C.—NOMBRES ESPAÑOLES EN LOS COMITÉS DE LAS FEDERACIONES INTERNACIONALES.

Bajo el lema "La Prensa Católica, lazo de unión entre los pueblos", más de 400 periodistas de veintiocho países se han reunido en Santander para celebrar el VI Congreso Mundial de Prensa Católica.

Este Congreso, el más numeroso de los celebrados hasta ahora, ha sido también, posiblemente, el más fecundo de los realizados, aunque sólo sea por la fidelidad al lema: el espíritu de unión, de unidad, emanado del pensamiento pontificio, ha sido la constante de las lecciones y ponencias y ha estado también presente a la hora de los acuerdos y conclusiones.

Aprovechando la circunstancia del Congreso se ha reunido en los mismos días —segunda semana de julio— el Bureau de la Unión Internacional de Prensa Católica. Precisamente en la sesión inaugural, se leía una carta del Conde Giuseppe della Torre, hasta hace poco director de "L'Osservatore Romano", en la que este veterano periodista católico, a la vez que excusaba por motivos de salud su ausencia del Congreso, anunciaba su decisión irrevocable de dimitir en el cargo de Presidente de la U. I. P. C. (Unión Internacional de Prensa Católica). Esto planteaba el nombramiento de un nuevo Presidente, función que ha venido a recaer, aunque de manera provisional, en el que también es sucesor de Della Torre en la dirección del órgano oficioso del Vaticano, Raimundo Manzini, hasta el próximo Congreso, en el que se llevará a cabo una revisión de los Estatutos de la U. I. P. C.

Raimundo Manzini, nacido en Lido, Lombardía, hace cincuenta y nueve años, tiene todo un historial de periodista católico. Siendo el actual Papa presidente de las Obras Misionales, Raimundo Manzini fue jefe de la Oficina de Prensa. Muy joven —en 1927— fue director de "L'Avvenire d'Italia", de Bolonia, entonces el único diario católico. Bajo la dirección de Manzini llegó a ser uno de los primeros periódicos del país, con diecisiete ediciones locales. Como queda dicho, desde abril de este año y por nombramiento pontificio, es director de "L'Osservatore Romano".

La U. I. P. C. está formada por las tres Federaciones (que a su vez tienen sus propios estatutos) de Directores de Periódicos Católicos, Periodistas Católicos y Agencias de Prensa Católicas. Sus respectivos comités directivos se han reunido también en Santander para renovar sus miembros. Aunque generalmente se ha tratado de releeciones, hay que consignar, sin embargo, la inclusión de distintos periodistas españoles en estas juntas dirigentes: don Antonio González, director de "La Gaceta del Norte", en la Federación de Directores; don Alberto Martín Artajo, Consejero Delegado de "La Editorial Católica, S. A.", en la de Periodistas en calidad de Vicepresidente, y don Angel Orbegozo, Director de Prensa Asociada, en la de Agencias. En el comité de Escuelas de Periodismo (que posiblemente pasará a formar una nueva Federación de la U. I. P. C. en los nuevos estatutos) figura también un español, don Antonio Fontán.

MENSAJE PONTIFICIO.—DISCURSO DEL NUNCIO.—SESIÓN DE CLAUSURA. CONCLUSIONES DEL VI CONGRESO.

Las tareas propias del VI Congreso Mundial de Prensa Católica se iniciaron con una misa en la Catedral de Santander, oficiada por Monseñor de Souza, Arzobispo de Nagbur (India) y en la que el Obispo Coadjutor de Badajoz, Monseñor Beitia, pronunció una homilía. Tras este acto religioso, en la I Asamblea General, don Antonio González dirigió el saludo de bienvenida a los congresistas, y el P. Gabel, secretario de la U. I. P. C. y antiguo director de "La Croix", leyó el mensaje pontificio, en el que Monseñor Tardini, en nombre de Su Santidad, exhortaba a los congresistas a adoptar una postura de "comprensión y buena voluntad" como periodistas y empresarios de prensa, especialmente a aquellos pueblos que "luchan tenazmente contra la miseria, el hambre, la enfermedad o la ignorancia... La Prensa de los países ricos no puede permanecer indiferente a esta situación y debe responder sin retraso y generosamente a la invitación apremiante que hacía el Padre Santo a propósito de los territorios de misión".

En esta misma sesión fueron leídos los telegramas enviados a Su Santidad Juan XXIII, al Jefe del Estado español y al Cardenal Primado.

Inmediatamente comenzó la exposición de lecciones y ponencias, los debates, "carrefours" y coloquios que veremos más adelante. En una de las jornadas del Congreso, sus participantes se trasladaron a Comillas, donde fueron recibidos por el Nuncio de Su Santidad, Monseñor Antoniutti, que les dirigió, en francés, un discurso, en el que quiso dar "alguna indicación sobre las realidades presentes de la Iglesia en España, sobre sus dolorosas heridas, sobre sus pruebas y sus progresos".

"En una hora trágica de su reciente historia —recordó— esta Iglesia ha sufrido cruelmente y ha sido la principal víctima de una agresión atea que, para emplear las severas palabras del Papa Pío XI, "minaba los cimientos de toda creencia religiosa, de todo orden civil, de toda cultura y de toda civilización" (discurso a los refugiados españoles, 14-IX-1936). En el curso de esta gran tragedia, doce Obispos y más de 7.000 sacerdotes y religiosos fueron bárbaramente asesinados, sin proceso alguno, solamente por odio a la religión; y al mismo tiempo, cosas e instituciones sagradas, inestimables tesoros de piedad y de fe, preciosos objetos de arte, reliquias muy veneradas, desaparecieron bajo la violencia de las fuerzas tenebrosas del Anticristo."

Refiriéndose al presente dijo: "Esta Iglesia está regida por prelados admirables, que se ocupan de sus diócesis con celo, competencia y dedicación. Con la ayuda del Gobierno de la Nación, y la cooperación generosa de los fieles, han reconstruído millares de iglesias que fueron destruídas o saqueadas por la persecución y la guerra. Han publicado importantes documentos sobre los problemas de la hora actual; han organizado espléndidas obras de asistencia social y de caridad; han abierto magníficos centros de enseñanza y de orientación social; han rehecho los cuadros de la Acción Católica, y han velado por la defensa espiritual de su grey".

En la sesión de clausura, presidida por M. Marc Delforge, presidente de la Federación Internacional de Periodistas Católicos y del VI Congreso Mundial de Prensa Católica, se inició con unas palabras de éste, que proclamaba al Congreso concluyente como el más importante de los celebrados hasta la fecha. El P. Gabel, secretario de la U. I. P. C., leyó las conclusiones.

La parte más importante dice así:

Cuatrocientos periodistas partenecientes a 28 países, reunidos en Santander para el VI Congreso Mundial de la Prensa Católica, segu-

ros de expresar el sentir de todos los periodistas del mundo, proclaman como ley fundamental de su profesión el amor y el respeto a la verdad, resueltos a no traicionarla nunca en lo que de ellos dependa, cumpliendo así el repetido encargo de Su Santidad Juan XXIII.

Acuerdan trabajar a través de la Prensa para la comprensión y amistad entre los pueblos, por la colaboración con las organizaciones internacionales e intergubernamentales y por un intercambio más organizado y frecuente con todas las organizaciones internacionales católicas.

Han decidido también prestar el eco más amplio a la preparación del Concilio y expresar su deseo de estar informados sobre el mismo, conforme a las exigencias y a la práctica de los medios modernos de difusión, con el interés de preparar eficazmente a la opinión pública para este gran acontecimiento de la Iglesia.

La Unión Internacional de la Prensa Católica, recordando la fórmula de Pío XII, "ahogar la voz de los ciudadanos es violar el orden del mundo, tal como éste ha sido querido por Dios", confirma solemnemente su adhesión a la firme declaración hecha en su nombre por su delegado permanente en la O. N. U. sobre la libertad de información, derecho natural del hombre.

Respondiendo al deseo del Padre Santo, la Unión Mundial está decidida a prestar la ayuda técnica a los países en vías de desarrollo y a los países de misión.

Para proporcionar a la Unión los medios materiales de tal ayuda, los editores y directores de periódicos se comprometen a hacer cada cual una cuestación económica anual entre sus lectores.

Asimismo los directores de periódicos favorecen la formación profesional de los periodistas católicos procedentes de los países de misión o en vías de desarrollo, bien sea mediante intercambios de personal en régimen de prácticas o con becas para sus Escuelas de Periodismo.

Tras la lectura de las conclusiones, don Alfonso Junco, de la Academia de Méjico, tuvo una poética intervención leyendo un discurso vibrante.

"Mientras nos bienhallamos en la vulgaridad de lo mediocre —dijo— todo suena difícil; la virtud tiene aspectos de cosa pesada y sombría: represéntase como una valla múltiple de limitaciones y prohibiciones; como una circunvalación de implacables barreras, en cada una de las cuales se lee esta palabra constrictiva y repelente: ¡No! No vayas, no mires, no escuches, no hagas".

DISCURSO DEL DR. CANTERO.—LA VERDAD, MISIÓN PRIMARIA DEL PERIODISTA.—CARACTERÍSTICAS DE NUESTRA PRENSA.—DEBERES Y DERECHOS DE LOS PERIODISTAS.

El discurso del Dr. Cantero, Obispo de Huelva y Presidente de la Junta Nacional de Prensa Católica, cerró el acto. Señaló en él que "la tarea más urgente y actual, dentro de una perspectiva mundial y profesional, es la que hemos abordado como tema central de este Congreso: "La Prensa católica, lazo de unión entre los pueblos".

"La unidad y la paz entre los pueblos son hoy, en escala mundial, no sólo la aspiración espontánea y más unánime y profunda de todas las gentes sencillas y de buena voluntad, sino también la exigencia más actual del eterno mensaje del Evangelio, y de su custodio e intérprete: la Iglesia."

Hizo después una exposición de la doctrina del Pontífice actual sobre la misión de la Prensa católica al servicio de la verdad, uno de los tres valores que Juan XXIII señaló como meta del momento presente en su primera carta encíclica. Por lo tanto, la ignorancia de la verdad; la ocultación, el desprecio y la tergiversación de la verdad; la violación de los derechos del hombre y de la opinión pública a conocer la verdad en conformidad con las exigencias juridiconaturales del bien común nacional e internacional son, en frase de Juan XXIII, "la causa y raíz de todos los males que envenenan a los individuos y los pueblos".

La responsabilidad de la prensa está hoy acrecentada por dos fenómenos característicos de nuestro tiempo:

1) Hoy la conciencia colectiva de las generaciones jóvenes está, internacionalmente, mucho más abierta que las generaciones pasadas a los grandes problemas humanos, planteados en escala mundial.

2) Hoy en el plano de las relaciones internacionales ha surgido una nueva tendencia del más alto valor espiritual, y es ésta: la vieja prevalencia de los Estados sobre los pueblos va, providencialmente, invirtiéndose.

Analizó también la postura de los periodistas católicos cuya actitud mental, psicológica y práctica no es de hecho idéntica, y a veces hasta contradictoria. Este fenómeno natural que la Iglesia respeta en todo lo que no toca al depósito de la fe y a los imperativos ineludibles de la disciplina eclesiástica, no es óbice para intensificar "la tensión de aquella atmósfera de mucha comprensión, de fraternidad cristiana, de solidaridad profesional, de mutuos contactos, de oraciones y esfuerzos comunes, a fin de formar una conciencia clara y compacta, en orden a las tareas profesionales y apostólicas.

Por otra parte, el servicio de la prensa a la causa de la verdad exige también sus condiciones previas y entre ellas el reconocimiento y ejercicio de unos derechos y unos deberes, sin los cuales la Prensa no podrá cumplir su misión específica fundamental ante la opinión pública, ante la sociedad y ante el Estado. Estos derechos son, esencialmente, el derecho a la libertad de acceso a las fuentes para obtener información fidedigna e imparcial —no mera propaganda— y el derecho de la legítima libertad de esperar y difundir la verdad objetiva de los hechos y de las ideas.

Las últimas palabras fueron para subrayar cómo la verdad ha de ir infundida de caridad, y para hacerse eco del mensaje pontificio en lo que se refería a la obligación que tiene la Prensa católica de ayudar a aquellos países más necesitados de esta arma.

LA PRENSA CATÓLICA LAZO DE UNIÓN ENTRE LOS PUEBLOS (CONFERENCIA DEL RVDO. THURSTON N. DAVIS).—MEDIOS EFICACES.—CARACTERÍSTICAS ACTUALES.—LA LIBERTAD DE INFORMACIÓN.—TARAS CONTRA ESTE DERECHO.

Las tres ponencias o lecciones fundamentales del Congreso fueron: "La prensa, lazo de unión entre los pueblos", desarrollada por el P. Thurston N. Davis, S. J.: "Hacia la unidad del mundo por las instituciones intergubernamentales y gubernamentales y por las organizaciones internacionales católicas", en cuya exposición y debate intervinieron los señores Geiger, Dubois-Dumée y McEoin, y "El Concilio Ecuménico, la Prensa católica y la opinión pública", a cargo de don Lamberto de Echevarría.

Hubo además "carrefours" sobre "Asistencia técnica", "Publicaciones para jóvenes", "Colaboración entre magazines", "Las evoluciones técnicas", "La adaptación ante la radio y la televisión", "Oriente y Occidente", y "Promoción de ventas".

Ponencias y coloquios fueron muy interesantes; pero en la imposibilidad de ocuparnos con detalle de todo, vamos a hablar únicamente de las conferencias —magistrales en fondo y forma— de los señores Davis y Echevarría, al juzgarlas como las más interesantes doctrinalmente.

El Padre Thurston N. Davis, de la Compañía de Jesús, director de la Revista católica semanal "América", de Nueva York, nació en Filadelfia en 1913, se graduó en la Escuela Superior Javier, de Nueva York, en 1931, y aquel mismo año ingresó en el noviciado de los Jesuítas, haciendo sus estudios en Woodstork, Georgetown, Lovaina, Oxford y París. Dirige también "Catholic Mind". Es miembro de la

Sociedad Filosófica, directivo de la Asociación de la Prensa Católica de su país y vicepresidente de la Asociación de Educación Religiosa.

Comenzó el P. Davis haciendo referencia a la Editorial Católica y a sus nuevas instalaciones de Madrid, para las que tuvo los mejores elogios, porque "en verdad, en todo el ámbito de nuestro país, desde la costa atlántica a la del Pacífico, no hay establecimiento alguno de publicaciones católicas tan bien equipado". El sentido de difusión más allá de las fronteras nacionales, de esta empresa, le lleva a entrar de lleno en el tema de su conferencia, que es "La Prensa católica como vínculo entre los pueblos".

A pesar de las barreras de todas las clases, los católicos nos encontramos totalmente aunados en el supremo nivel de nuestra fe, en nuestro amor y fidelidad a Cristo. Los sacramentos, la adhesión al Vicario de Cristo, son vínculos eternos de unión, cualquiera que sean las circunstancias. Pero es que, por otra parte, en nuestro tiempo, la técnica y la historia están acercando a los hombres de manera que lo que Teilhard de Chardin llamaba la "convergencia de la humanidad" está ya próximo. Esta afirmación no puede parecernos prematura, al menos a nosotros los periodistas, que estamos en mejores condiciones que nadie para apreciar las maravillosas amalgamas que la tecnología y la información están produciendo.

Una nueva ley para afianzar el "apartheid" en la Unión Sudafricana, una svástica de brea en los muros de una sinagoga en Bonn o en Brocklyn, una escuela clausurada en Little Rock, un altercado en un merendero de Alhabama o en una calle de París o de Londres, tienen repercusión inmediata en el mundo entero. Y también la tiene una frase de un editorial de "L'Osservatore Romano"; una instrucción sobre el recato, impresa en un boletín eclesiástico o un reportaje sobre el llanto de una imagen de la Virgen en una iglesia de los Estados Unidos.

Pero este estado de cosas, los medios poderosos de información, deben ser estímulo para profundizar más en el acercamiento entre los pueblos y en el estrechamiento de unión. Hay, pues, que estudiar a fondo las características, el idioma, las costumbres de otros pueblos; hay que evitar las polémicas que pueden ser escandalosas para nuestra causa, saber calibrar las informaciones que nos llegan, no atribuyendo oficialidad a lo que no lo tiene y, en fin, no especular con la información religiosa.

Para todo esto hay una serie de medios eficaces que nos ayudarán a conocernos los unos a los otros y a juzgar con discernimiento: viajes, lecturas, intercambios personales, y sobre todo una agencia universal que todavía no existe, pero que debemos ir preparando.

Por otra parte, es "indudable que nuestra calidad de apóstoles de la Prensa católica —dice textualmente el P. Davis— irá mejorando a medida que se perfeccione nuestra facultad de aplicar los medios de acción convenientes y que se ahonden la correspondencia de sentimientos y la comprensión, y vayamos practicando más y mejor la paciencia fraternal, la tolerancia y la verdadera caridad, con una comunicación de ideas y una crítica mutua, hechas cada vez con más amplia libertad".

"En suma —me atrevo a afirmarlo de forma categórica— fracasará nuestro intento común de llevar la luz de Cristo al entendimiento de los hombres si no nos plegamos sin reticencia alguna al ideal de franqueza que es característico de la mentalidad contemporánea."

La última parte de la conferencia está dedicada a este tema de la libertad de información, cuyo imperativo argumenta con textos pontificios. Recuerda que la postura de la Unión Internacional de Prensa Católica es clarísima en este sentido: el derecho de libertad de información se ha defendido en cualquier ocasión, y se han condenado las violaciones "comunes" de este derecho: leyes que coartan la libertad de expresión, atentados contra la libertad personal de los periodistas, restricción del acceso a fuentes de información y medios de transmisión, impuestos excesivos sobre el material necesario para la difusión de noticias, manipuleos artificiosos con las existencias de papel de imprenta y fiscalización de la distribución por Correo.

"Ciertamente —termina diciendo— en esta ocasión en que nos reunimos para estrechar los vínculos que nos van acercando a la unidad, hemos de reconocer que no puede haber unión real ni vitalidad, ni resultados duraderos, sin una adhesión sincera y unánime al concepto y a la teoría de la libertad, y, además, sobre todo, sin una dedicación sincera y unánime a su laboriosa aplicación en todo el mundo."

"LA PRENSA, EL CONCILIO Y LA OPINIÓN PÚBLICA", LECCIÓN DE DON LAMBERTO DE ECHEVARRÍA.—INFORMACIÓN Y FORMACIÓN DE LA OPINIÓN PÚBLICA.—CONTRIBUCIÓN DE LOS PERIODISTAS A LA UNIÓN DE TODOS LOS CRISTIANOS.

Don Lamberto de Echevarría, Canónigo de Salamanca y Delegado Diocesano de Prensa en aquella diócesis, es una personalidad sumamente conocida, tanto en el campo universitario —es catedrático de Derecho Canónico— como en el de las letras —es autor de varias novelas y otros libros—. Pero, además, o mejor, al mismo tiempo, es un gran periodista; fundador y director de "Incunable", y presidente de Propaganda Popular Católica (P. P. C.).

"El Concilio Ecuménico es un tema que afecta a todos los pueblos del mundo y a todos interesa. Es un tema que obliga a la Prensa católica a perfeccionar hasta el máximo su eficacia para ponerla al servicio del mismo", dijo don Lamberto de Echevarría, bajo el título de "La Prensa, el Concilio y la Opinión pública". En el tema distinguió dos aspectos: la labor de información de la Prensa católica y la desorientación.

El tema religioso interesa hoy en general, y mucho más cuando se encauza en realidades concretas del tipo de un Concilio Ecuménico. La resonancia que tuvo es la mejor demostración de ello. Y junto al interés religioso general está el enorme desarrollo que ha tenido el que se pudiera llamar "clima ecuménico". Hace falta, por tanto, informar, pero informar bien.

No es sólo un problema de fondo. Hay también un problema de forma. No se pueden decir las cosas, aunque sean verdad, con tal aspereza, con un vocabulario tan duro que vengan a resultar odiosas. Por lo que atañe al aspecto unionista del Concilio, Su Santidad el Papa se ha manifestado claramente preocupado por este aspecto. Juan XXIII ha dicho: "Hay que obrar de manera que se puedan sobrepasar las concepciones anticuadas, los prejuicios y las expresiones poco corteses, a fin de crear un clima favorable al retorno y facilitar de manera eficaz la obra de la Gracia. Así podrán abrirse las puertas de la unidad de la Iglesia de Nuestro Señor Jesucristo".

Junto a la información, la formación de la opinión pública, ligada a la Prensa con una selección vital y por consiguiente compleja. La Prensa crea y recoge a la vez esa opinión pública por cuyo exacto papel nos preguntamos.

La creación de una opinión pública en la Iglesia y la información sobre el Concilio no es problema jurídico, sino de vida. Importa de una parte que el Secretariado que se ha creado, las conferencias de prensa, los órganos oficiosos de la Santa Sede, funcionen con auténtica efectividad y no se limiten a proporcionar una información "rutinaria". Y de otra, que la actitud de la Prensa católica por su sentido de responsabilidad, por su profundo estudio de las cuestiones, por su sensatez al enjuiciar, contribuya, de manera efectiva, a la creación de una robusta opinión pública de la Iglesia, disfrutando de una libertad así merecida. Como es natural, esta labor será desigualmente compartida por los diversos tipos de Prensa, desde las revistas de alta especialización hasta las que se dirigen a medios estrictamente populares.

Si han de tratarse temas tan delicados y en los que están en juego intereses de tan extraordinaria importancia, la intervención de la Igle-

sia y de su Jerarquía ha de ser vista no sólo como admisible, sino como positivamente deseable para el periodista católico. Sin pretender lograr en todo caso el respaldo de la autoridad, el periodista católico ha de aceptar de antemano las decisiones que ésta pueda adoptar.

"La Prensa católica, lazo de unión entre los pueblos". Este ha sido el tema central que nos ha reunido en Santander. Es hermoso pensar que nuestros esfuerzos puedan contribuir a lograr una unión más íntima de los pueblos en el terreno, harto movedizo, de la cooperación económica, en el más sólido de la colaboración intelectual o de la solidaridad ante la desgracia. Es más hermoso aún pensar que podamos con nuestros esfuerzos contribuir a la dilatación de la fe católica en lejanos países. Pero a todas estas consoladoras realidades hay una que sobrepuja por completo: la de pensar que, en esta excepcional coyuntura que el Concilio representa en la vida de la Iglesia, nuestros esfuerzos puedan conducir a una nueva primavera, pujante y prometedora, como la que sirvió al Concilio de Trento, dentro de la misma Iglesia, y a establecer una unión de todos los cristianos que hoy permanecen fuera de ella, realizando aquella petición que Jesucristo hizo en la última Cena: "Ut omnes unum sint", que todos sean una misma cosa.

Las últimas palabras de don Lamberto de Echevarría son para decir que no podía este VI Congreso Mundial de Prensa Católica proponerse objetivo más alto ni más hermoso que cooperar a la unión de todos los cristianos.

ALEJANDRO FERNÁNDEZ POMBO.

MEDIO SIGLO DE PINTURA GALLEGA

El acontecimiento artístico de Galicia este verano ha sido la "Muestra Antológica de Pintura Gallega", reunida en Lugo por iniciativa del Círculo de las Artes, y trasladada después a Orense a instancia del pintor Prego de Oliver, el escritor López Cid y el profesor Gómez del Valle, bajo el patrocinio de la Diputación Provincial y de la Obra Sindical "Educación y Descanso". Medio siglo de pintura gallega, desde Sotomayor hasta Díaz Pardo, estaba representado allí por las figuras más destacadas y características. En Orense no se exhibió la Exposición completa, pero los huecos fueron rellenados muy dignamente con obras de Parada Justel, el más antiguo, y de Carmen de Legísima, que figura entre los más recientes.

Puede decirse que la pintura, con esta abundancia y calidad, es en Galicia un fenómeno tardío, propio de este siglo y con escasos

precedentes. De su florecimiento medieval, Galicia no ha dejado sino escasísima obra pictórica: miniaturas del Tumbo A, de Compostela, del Calixtino, raras pinturas murales, como las de Mondoñedo y Vilar de Donas (es posible que muchas otras hayan quedado anuladas bajo las capas de cal que embadurnaron nuestras iglesias), retratos y cuadros religiosos, en general de poco valor y autor desconocido, conservados en pazos y sacristías... En muchos siglos, el único pintor que puede citarse es el orensano Antonio Puga, discípulo de Velázquez. En el siglo pasado, destacan Villaamil, Dionisio Fierros y Ovidio Murguía.

Puede decirse que la pintura gallega surge de una manera súbita; abarcando el medio siglo representado en esta Muestra, nos arriesgaremos a decir que "armada de todas armas". Verla así, en conjunto, ha sido para muchos grata sorpresa. No se trata, como alguien dijo, de una "escuela gallega" de pintura. Estos artistas, la mitad de ellos autodidactos, los otros formados fuera de Galicia y aun fuera de España, sin agruparse, no tienen de común más que un cierto estilo de sensibilidad, una vaga intuición del mundo dada por la raza y por la tierra.

Parada Justel (muerto en 1902) pertenece al siglo XIX y no tuvo continuadores. Poseía extraordinarias facultades. Formado en Madrid y en Roma, dejó copiosa obra, muy dispersa, pintada con gran maestría y temperamento; se le ve el esfuerzo, muchas veces victorioso, por desprenderse de la tristeza de la pintura española del último decenio de su siglo.

La justa celebridad de Sotomayor nos exime de más palabras. Llorens preludia, en cierto modo, el "modernismo". Hay dos artistas muy representativos de aquella época, que llega, entre nosotros, hasta la penetración de los movimientos que se llamaron "de vanguardia": Castelao y Corredoira.

De Castelao no se vio mucha obra en la "Muestra". En él y en Corredoira se nota la influencia de la estética de Valle-Inclán, influencia apenas estudiada. Castelao, que procedía de la caricatura y de la sátira, la da a conocer en dibujos como "O enfeitizado" y en sus magníficos y maeterlinianos ciegos; pero nada de eso figura aquí. Esas obras indican, como las de Corredoira, del cual la mayor parte quedó en Lugo, la profunda asimilación de la "Galicia mística" de *Flor de santidad*.

El retrato de Castelao joven, por Corredoira, de rara espiritualidad, en general, no gustó nada; sin embargo, causa gran impresión en quien esté preparado para verlo. Yo le he llamado "el ánima que no tiene quien pida a Dios por ella".

Maside, fallecido hace dos años, es tenido por muchos como el mejor de su generación. Gran conocedor de la pintura actual, ha estudiado y practicado en la resolución de sus problemas. Tiende a cierta construcción geométrica y emplea un colorido vivo y deslumbrante. Era un dibujante extraordinario. Su obra es muy variada. A veces parece un realista, otras veces crea composiciones arbitrarias.

De Colmeiro, un año más viejo que Maside, había dos magníficos paisajes de una suavidad y con un modo de tratar la luz como no suele verse. Sus figuras, de una blandura llena de vida, en medio de cierta rigidez de posición, parecen, en cambio, repetición de un tipo creado: casi le llamaríamos pintor unanimista. Es un gran pintor, que parece atento a la realidad profunda de las cosas.

Entre los paisajistas —hay, en Galicia, cierta proclividad hacia el paisaje—, escasos en la Muestra, se destacaron los de González Prieto, que muchos tienen por el mejor de los actuales, y Torres, que figuró en Orense con uno (había expuesto aquí recientemente con merecido éxito).

Impresionó mucho al público la obra expuesta por Laxeiro. También éste sabe hacer paisaje; el fondo de su gran "Romería", en que agrupa cientos de figuras con enorme y expresiva fantasía, tiene unas alturas iluminadas por un sol de ocaso que les da un delicioso color de miel. Laxeiro no se parece a ninguno, ultrapasa siempre el mundo real y sus figuras tienen una gracia y una ternura únicas.

Prego de Oliver apareció aquí como el más "avanzado", no precisamente en los temas —cabezas de viejas y de mendigos, bodegones rurales, escenas agrícolas—, sino en el tratamiento expresionista y en el manejo de la materia y del color, que han causado bastante impresión.

De Carmen Legísima se expusieron en Orense cuadros conocidos y premiados en Madrid. Es notable, sobre todo, el verismo y el vigor, nada femenino, de esta pintora de primer plano.

Pesqueira, otro autodidacto recluído en la aldea, es uno de los prestigios que se levantan. Grandes composiciones en gris matizado, apenas tejido débilmente de color, con escenas de labores del campo, que dispone en planos superpuestos, dispuestas como los egipcios; figuras femeninas de un color delicadísimo, tratadas por un procedimiento casi puntillista, atrajeron la atención de la gente y el interés de los aficionados.

Díaz Pardo es, creemos, el más joven de los expositores. Un gran desnudo tratado de una manera que recuerda las cosas de Aguiar, dos "Hierba" con dos mujeres, de composición sencilla, pero de buen efecto, son los más dignos de mencionarse de su aportación.

Ni hemos hablado de todos, ni todos los pintores de Galicia estaban en la Muestra. Falta el grupo de los últimos, de los que todavía, por lo visto, parecen audaces. Pero con los que hemos mencionado, se ve que contamos en Galicia con una pintura importante, de verdadera calidad, que a comienzos de siglo era inesperada, y que se afirma con relieve propio.

VICENTE RISCO.

LA LENGUA ESPAÑOLA COMO PREOCUPACIÓN

Segovia es una ciudad donde la gente, al despedirse en la calle, no dice "adiós", sino "hasta luego". (Oh, discursos de despedida a alguien, en que el tópico de "no te decimos adiós, sino hasta luego", se ha repetido sin el menor cansancio.) Olvidemos el tópico; oigamos el hecho real; el "hasta luego" que se oye en el Azoguejo o en la calle Juan Bravo ofrece ya una fonética bastante abreviada, y además ligeramente distinta en el grado de abertura de las vocales. En esta expresión así dicha se está percibiendo la dimensión de la ciudad. Es fácil, es muy probable que se encuentren otra vez, y sería un poco excesivo malgastar el adiós, más definitivo, para una de las frecuentes ocasiones de despedirse.

En esta ciudad de dimensión moderada y donde no se ausentan unos de otros al ir a su barrio, se celebran en verano unos Cursos para extranjeros. El castellano que se habla en Segovia es puro; no se aprecia deje especial ni siquiera en las preguntas, que es donde cada zona más individualiza su entonación, por esa inquieta situación de la duda, y hace propias escalas con la voz.

Hay cursos de extranjeros en que éstos encuentran una amplia concurrencia de otros extranjeros, y en ellos, en los cursos, domina ese lado de la diversidad; pero otros, como este de Segovia, sirven más para pulsar el ritmo de la vida corriente del país a donde se va, pudiendo ver sin alteración los perfiles del carácter, de la lengua, de las costumbres. Porque la presencia de una multitud no habitual hace difícil a cada uno que la forma el medir lo que, sin esa multitud a que él mismo pertenece, es realmente esa ciudad, esa gente, esa vida.

Los Cursos de Segovia tienen también su poco de "hasta luego", por esta relación personal con el ambiente, y es frecuente que los alumnos hagan su carrerita de español en más de un verano.

Cuando entramos en un país de lengua distinta a la nuestra, el espíritu de la lengua está formando una atmósfera, un todo sensorial, en cuyo interior nos sentimos ineludiblemente. El espíritu de la

lengua castellana tiene en Segovia una antigua labra sobre las cosas y los hombres. Hasta el acueducto —y creo que no es pura impresión— de romano se fue haciendo romance como una grandiosa palabra no olvidada.

Sobre ese espíritu de la lengua, sobre el futuro del español, dijo precisamente algo en tono familiar, conversando con todos, don Ramón Menéndez Pidal, en el Aula de San Quirce. Pero esto fue al final; antes son otras cosas en la misma Aula y fuera de ella. Pues los Cursos se dan en dos sitios: en el palacio de Quintanar y en San Quirce. El palacio de Quintanar —no sé si le habrán visto— es anchote y denso. Apenas tiene descanso. Porque en el tiempo de curso cumple una alta misión; es Escuela del Magisterio. Hay que reconocer que sobre la ocupación del maestro se tiene una idea generalmente pobre; palotes, y, algunos días, niños con banderitas. No sé qué reacciones poco claras han conseguido que sobre ésta materia se digan infinidad de superficialidades y contadísimas cosas profundas. En fin, digo que el palacio de Quintanar es Escuela del Magisterio y una cosa realmente profunda que debería suceder es que fuese realidad un nuevo edificio para este centro.

Los Cursos tienen en este palacio la Residencia y las clases y ciclos sistemáticos. Día a día, con excursiones intermedias, hasta el final; el final incluye su fiesta y su ironía. Una noche, en el patio de columnas y escalinatas, el lenguaje, ese lenguaje que es atmósfera y todo eso, no sabe realmente qué hacer. El indumento ha cambiado; un matrimonio campoamorino, en quien se sospecha un profesor y lingüista, alterna con un personaje escapado de Robin Hood, en quien no ofrece dudas una joven danesa, o con otro matrimonio del "grand siècle".

Pero el final es sobre todo esa ancha reunión en el Aula de San Quirce. En ésta, uno de los más hermosos lugares para reunirse a aprender, dieron conferencias Lafuente Ferrari, María Elena Gómez Moreno, Luis Felipe Vivanco. En el acto último hablaron varios de los alumnos. La idea, o mejor, el sentimiento de Europa, se posaba sugestivamente en las formas románicas del Aula de San Quirce. Pero la idea de Europa no era sólo una adivinación, sino que las palabras del rector de los Cursos, Pérez Villanueva, daban la justeza del modo como nombrarla.

Y, como ya dije, habló don Ramón. Don Ramón había estado escuchando con el interés, con la atención de quien hace de su noble ancianidad la más segura y equilibrada base para inquirir, prestar atención, dialogar siempre. Hizo un golosísimo amago de hablar sobre el Poema del Cid, con cosas nuevas, con hallazgos nuevos. Pero

prefirió referirse al Congreso de Academias de la Lengua que se ha celebrado en Bogotá, y, en definitiva, al futuro de la lengua misma.

No es que sean cosas mensurables, pero ¿habrá quien haya hecho más que Menéndez Pidal por el futuro de la lengua española? Al preguntarse sobre lo que podría suceder, es natural que diese la impresión de un padre que cavila sobre el porvenir del hijo. ¿Fragmentación? ¿Evolución? Don Ramón, y las opiniones también autorizadas coinciden, no cree que suceda una fragmentación como con el latín. Habla de los nuevos medios de transmisión, como unificadores. En conclusión, dice, no hay que temer demasiado en ese sentido.

Sigamos, por nuestra parte, comentando el Congreso de Academias. En otra ocasión, en estas mismas crónicas, hablé sobre la nueva vitalidad de la Española. En estos Congresos no es que se sumen las diversas vitalidades, sino que resulta una vitalidad nueva para las diversas Academias. Por cierto, uno de los acuerdos tomados ha sido recomendar que no se abuse del gerundio. Si en su momento este nombre gramatical pasó a ser propio y a significar un colmo de estupideces y de modos mentales absurdos, la oportunidad actual de esta recomendación para todo el mundo hispano-hablante la ofrece ese lenguaje agrupado alrededor de gerundios, un lenguaje impersonal, intemporal, en fin, vacío.

A propósito de este Congreso, merece la pena fijarse en los comentarios que se han visto por ahí. Desde luego hay bastante gente que sobre otras materias de las que no tiene ideas claras sabe guardar un discreto silencio. Ahora, sobre el lenguaje, no. Sobre eso de la gramática, de la corrección, de la pureza, del cómo debía ser, hay mucha gente que con el más temerario ímpetu se lanza a dar su doctrina. Naturalmente que el hablante tiene todos los derechos que como a tal usuario del idioma le corresponden; a lo que no le da derecho su condición de hablante de una lengua es a ser doctrinario, teórico de ella; sea hispano-hablante; no hispano-charlatán.

Es cierto que no parece temible la fragmentación. La situación histórica es completamente distinta que al final del Imperio Romano. De lo que ya se ha hablado es de una especie de *koiné,* de una lengua con rasgos bastante impersonales, un poco universal.

La cantidad de términos que designan cosas y creaciones técnicas usados en todas las lenguas es gigantesca. La difusión de este tipo de lenguaje es rapidísimo. No sólo del lenguaje, sino de la mímica. El gesto de despedida en muy poco tiempo ha cambiado: antes, la mano —y en la gente exagerada el brazo entero— hacía en el aire un movimiento de vaivén en la dirección en que el otro se marchaba (esta descripción es evidentemente superflua, pero no la suprimo por

si desapareciese del todo ese modo de decir adiós, y pudiese, la descripción, ser un modesto documento para el curioso historiador que dentro de cierto número de años quisiese saber cómo se despedía la gente antes de 1960 p. C.). Pues bien, actualmente lo correcto, lo que después de maduro examen y profundísimas razones se ha establecido, es que la mano haga en el aire como si limpiase un cristal, en exacta comparación de Correa Calderón. El fenómeno de este gesto tiene interés por lo rápido que se ha extendido. No digo más sino que el otro día, desde el tren en que yo viajaba, ví despedirse de este modo, el actual, con impecable perfección, a unas recoletas, a unas modestísimas monjitas.

Algo parecido pasa con el lenguaje. No sólo es que se internacionalice, sino que al mismo tiempo se desvirtúa. Existe sin duda un problema, el de la creación de un lenguaje que corresponda a la nueva visión del mundo. Dijo Saint-Exupéry: "Para captar hoy el mundo usamos un lenguaje que fue establecido para el mundo de ayer. Y la vida del pasado nos parece que se ajusta mejor a nuestra naturaleza, por la única razón de que se ajusta mejor a nuestro lenguaje." Lo importante es que la creación de ese lenguaje con que significar el mundo de hoy se lleve a cabo con hondura humana, con todo el poder del espíritu creador.

Entre las causas de la degeneración del lenguaje en nuestro tiempo, una importantísima es la publicidad; no que se refiera más o menos a la gramática ni a cosas de éstas, sino que degrada el lenguaje, que ha de ser instrumento para manifestar algo auténtico del hombre, para expresar el ser de las cosas; y, por el contrario, le usa como un proyectil, o como un sonnífero, en el que empieza por tener muy poca fe, y conscientemente le quita su peso y su gracia.

Más recogidas y modestas, ha habido en esta temporada otras reuniones que al lenguaje se refieren: el Centro de Orientación Didáctica de Enseñanza Primaria y también el del mismo carácter para la Enseñanza Media han tenido respectivas reuniones para tratar sobre la Enseñanza de la Lengua Española. Más directamente puedo decir que las reuniones del Centro de O. D. de Enseñanza Primaria, que Adolfo Maillo planeó y dirigió, han sido de una segura eficacia en cuanto a plantearse los puntos en que se debe renovar e ir perfeccionando la práctica de esta Enseñanza.

Iniciativas, trabajo común, enseñanza; en suma, preocupación y cuidado.

ANTONIO GÓMEZ GALÁN.

MOMENTO ACTUAL DE LA PINTURA BARCELONESA

I

En el cruce entre la pasada y la presente centuria, marchaba Barcelona a la cabeza de los movimientos pictóricos renovadores, dentro de la comunidad nacional, puesto de vanguardia, vigilante y responsable, del que ni la marcha de Picasso a París, ni la muerte de Nonell, lograron hacerla dimitir durante un largo tercio de siglo. Tan sólo un año después de esta última irreparable pérdida, organizaba el benemérito anticuario Dalmau, en el año 1912, su exposición de los artistas parisinos de vanguardia, en la que figuraron —la mayor parte de ellos por primera vez en España— Gleizes, Gris, Duchamps, Leger y Metzinguer, entre otros muchos que luego adquirirían universal nombradía, pero que en aquel momento eran discutidos incluso en París. Luego, durante la primera guerra europea, fue Barcelona mercado de emergencia, y de nuevo llevó allí Dalmau cuadros de los grandes renovadores mundiales, incluídos Bracque, Matisse y Picasso, para organizar, en el año 18, la primera exposición de Miró, en el 20, la segunda de la vanguardia francesa y el 22, la de Picabia. Desde esta fecha hasta el año 36, pasando por el clarividente "Manifest Groc", lanzado por Sebastián Gasch en el año 28, mediante el cual intentaba remover la aburguesada conciencia del público, siguió Barcelona capitaneando la vanguardia pictórica, aunque en los años finales de dicho período compartiese la dirección de los movimientos renovadores con las Islas Canarias, San Sebastián y Madrid.

El paréntesis que la guerra de España representó dentro de la evolución de nuestra pintura frenó los afanes renovadores barceloneses, y fue Madrid la ciudad que entre 1939 y 1948 intentó crear una nueva mentalidad y nuevas inquietudes en el público, crítica y pintores de España. La "Escuela de Vallecas", muerta, desgraciadamente, en 1940, al año siguiente de su nacimiento, y mediante la cual intentaba Benjamín Palencia reanudar la continuidad tradicional, aunque dentro de la más rigurosa actualidad; los "Salones de los Once", que permitieron a Eugenio d'Ors, a partir de 1943, extender a amplios círculos la mentalidad de su "Academia breve de crítica de arte", fundada el año anterior, así como la primera exposición de la entonces llamada "Joven escuela madrileña" en el año 45, eslabón sin el cual sería imposible comprender toda la pintura española de los dos últimos lustros, justifican la misión directiva que un escaso grupo de intelectuales, críticos y pintores, en Madrid residentes, adjudicaron a su ciudad de elección, en aquellos difíciles años cruciales.

De nada similar a lo acaecido en Madrid, podía enorgullecerse Barcelona durante los nueve primeros años de nuestra postguerra, a pesar de que el hecho de haber sido durante la guerra mundial, otra vez, mercado de emergencia y escenario de importantes subastas y ventas, habría podido

ser aprovechado y servir de acicate a los jóvenes creadores y al público catalán, que dejó huir al extranjero buena parte de las obras que la marea de la guerra arrojó en el quinquenio 40-45 a las galerías barcelonesas. Aquella situación de retrógado paisajismo o incomprensiva cerrazón ante todas las novedades, era incompatible con la brillante tradición pictórica catalana y obligó a un grupo de beneméritos barceloneses a dar la difícil batalla, haciendo que, en el trascendental año 1948, volviese por sus fueros la capital de Cataluña, situándose al frente de la más grande y decisiva renovación pictórica acaecida en España desde los años del triunfo de Goya.

Tres importantes hechos señalan, en el año 48, la nueva y ya decisiva renovación: la creación, por Ángel Marsá, de su "Ciclo de Arte experimental"; la apertura del "Primer Salón de Octubre", y la fundación de "Dau al Set", grupo que reunía, inicialmente, a los escritores Juan Brossa y Arnaldo Puig y a los pintores Modesto Cuixart, Juan Ponç, Antonio Tapies y Juan Tharrats, a los cuales se unió, al año siguiente, el creador crítico de arte y poeta Juan Eduardo Cirlot. Aunque "Dau al Set" fuese una agrupación de tendencia un tanto sobrerrealista y bastante magicista, con influencias bien asimiladas de Klee y de Miró, representando, en ese aspecto, un paréntesis en la labor, sin apoyo en pretextos objetivos, de los tres grandes creadores de formas fluctuantes Cuixart, Tapies y Tharrats, la revista que editaron, sus exposiciones colectivas y, sobre todo, la inmensa labor crítica de Cirlot, que logró crear, por primera vez en España, una sistemática exposición e interpretación de la pintura no sometida a pretextos objetivos, así como una racional valoración de la calidad expresante de la materia pictórica en sí misma, roturaron el campo, haciendo posible la posterior eclosión del nuevo gran arte vanguardista barcelonés, brillantemente mayoritario a partir de la "Tercera bienal hispanoamericana" del año 55, celebrada, con inusitado éxito, en la Ciudad Condal.

Los **"Salones de Octubre"** fueron, voluntariamente, menos minoritarios que "Dau al Set" y, tal vez debido a ello, resultó más perceptible su inicial influencia sobre el público barcelonés. Lo único que se exigía a los pintores que participaron en ellos —y hubo diez, entre el 9 de octubre de 1948 y el 13 de octubre de 1957— era que expusiesen una pintura que tuviese la deseada calidad estética y que fuese actual, en el sentido de ser, en su concepción, posterior al Impresionismo, es decir, pintura en la que la realidad exterior no interviniese nunca como soporte de los valores plásticos del cuadro, sino tan sólo como pretexto incorporado al libre desenvolvimiento de los mismos, o, avanzando un paso más en el camino de la liberación de la dictadura objetiva, pintura —como la de la forma fluctuante o la abstracta— en la que todo pretexto tomado de la "realidad natural" fuese suprimido. Este afán de actualidad, defendido por Gasch, Imbert y Sucre, organizadores del primer salón, permitió que por primera vez en España, en un certamen colectivo importante, expusiesen diversos pintores españoles obras de tendencia fluctuante o abstracta. Verdad es que una buena parte del público reaccionó agriamente ante el primer salón, pero ello mismo constituye ya una prueba de que la pintura volvía a tener

en Cataluña una auténtica vigencia social, vigencia que, a partir de entonces —al igual que el número de sinceras adhesiones al nuevo arte— no ha hecho más que crecer, permitiendo, incluso, el sostenimiento de diversas colecciones editoriales —tales como la "Poliedro", en la que ha publicado Cirlot la mayor parte de sus libros— dedicadas exclusivamente a la crítica de arte, así como el nacimiento de una revista no subvencionada —"Correo de las artes"—, dotada del más extremado rigor crítico y puesta íntegramente —caso hoy único en España— al servicio de las nuevas tendencias estéticas. A lo largo de los doce años transcurridos entre 1948 y 1960, el gusto del público y crítica barceloneses se hicieron, día a día, más certeros y abiertos, y ello se debió a los tres factores preponderantes recién aludidos: la labor de los "Salones de Octubre", heredada luego por los de Mayo y Noviembre; el empuje vanguardista de "Dau al Set", y otros diversos grupos, tales como "Lais", "Silex" y "Tahul", que continuaron su afán educacional, y la labor valorativa de Cirlot y demás críticos barceloneses.

II

Tras los recién enumerados intentos renovadores, fácil será deducir que el momento actual de la pintura catalana es sumamente brillante, tanto, en verdad, que será necesario, dada la limitación de espacio, estudiar, tan sólo, a los pintores más representativos de cada tendencia, aunque excluyendo a los que no puedan ser adscritos con un absoluto rigor en la escuela de Barcelona. Quiere esto decir que el refinado Juan Miró, artista ejemplar que logró dotar de la más alta poesía al sobrerrealismo caligráfico, saturándolo de signos magicistas y haciéndolo confluir con una muy personal flexibilización de las formas abstractas, no tiene aquí cabida, dado que hay en Miró, en su técnica, en su estilo, y —sobre todo— en su voluntad de forma, tanto de parisino como de barcelonés, siendo, en realidad, su obra, una síntesis de ambas escuelas. Algo similar puede decirse de Salvador Dalí, cuyas formas gelatinosas, pincelada menuda y facundia propagandística, poco o nada tienen de catalanas. Excluídos, pues, no por razones estéticas, sino simplemente metodológicas, tanto el callado Miró como el exuberante Dalí, se reducirá este estudio a tres grupos de pintores, formado el primero por los que todavía cultivan, con una tal vez en parte periclitada voluntad de forma, aunque siempre con acierto indudable, la figuración tradicional —Sucre, Jaime Mercadé, Miguel Villá, Santi Surós— enumerados por orden de antigüedad creacional, seguido dicho grupo por el de los artistas que, sin haber querido adscribirse al mundo de la pintura de la forma fluctuante en sentido estricto, practican, no obstante, la neofiguración fluctuante —Fluviá y Jordi Mercadé— y estando constituído el tercero —producto de la revolucionaria renovación barcelonesa del último decenio—, por los grandes creadores catalanes de síntesis postfluctuantes —Tapies, Mier, Cuixart—, a los que debe añadirse Tharrats, creador de una nueva síntesis, aunque ésta no tome, como punto de par-

tida, el mundo de la pintura, sino el del grabado, y a los igualmente no objetivos Alcoy, Planell y Vallés.

Los cuatro pintores del primer grupo, que suelen tomar la realidad natural más como simple pretexto, incorporado a la manifestación de los valores estrictamente plásticos de sus obras, que como soporte de los mismos, constituyen el actual núcleo —disperso a lo largo de tres bien definidas generaciones— de lo que podría ser denominado fauvismo catalán, el cual suele ser, a veces, algo más asordado de color y, generalmente, más denso de materia que el francés, ya que no en vano ha podido incorporarse algunas de las conquistas texturales de la nueva pintura y no se halla obligado, por el momento cronológico de su aparición, a mantener una actitud polémica similar a la de los pioneros parisinos de 1905.

José María de Sucre (Barcelona, 1885), patriarca de la actual pintura barcelonesa, no se limita ahora, como no se limitó en ningún anterior momento de su evolución, a realizar su obra de estricta creación pictórica, sino que desea contribuir a la educación estética del público de su ciudad natal. En el año 48, culminando así su anterior labor de conferencias, excursiones artísticas y homenajes a los grandes pintores del pasado, fue Sucre uno de los organizadores del primero y trascendental "Salón de Octubre", en el que, con una generosidad fuera de lo común, luchó por abrir camino a la juventud y por facilitar el triunfo de las nuevas tendencias, incluída la abstracción y la fluctuación de las formas, que tan alejadas se hallaban de su personal voluntad estilística. En la actualidad continúa pintando Sucre preferentemente al óleo, aunque no sólo sobre lienzo, sino también sobre cartones de mediano formato. Crea interesantes series de expresivas cabezas, entre idealizadas y doloridas, en las que los temas de ascendencia circense se espiritualizan a través de una sobria y depurada ternura. Se halla ahora, próximo, Sucre, al color luminiscente, aunque su luminiscencia prefiera las irisaciones plateadas, a las gamas en exceso calientes. En algunas de sus obras de su final período, el objeto exterior —especialmente en algún bodegón o en algún místico florero ante un apenas aludido altar— es difícilmente reconocible y el fondo se halla tan trabajado como las formas, constituyendo algo así como un incipiente magma fluctuante. Particular atención merece, en Sucre, la composición, siempre tan contrapresada, que sus cuadros, en gráfica frase de su autor, "podrían girar como una peonza", sin que el equilibrio de sus volúmenes perdiese su consistencia. Contempla Sucre la vida con unos ojos aparentemente impasibles, aptos, tan sólo, para seleccionar y plasmar en el lienzo valores pictóricos; pero bajo tanta trabajada impasibilidad, late siempre un soterrado calor humano, palpable, incluso, en la mesura y meticuloso amor con que pule, frota y difusamente sensibiliza sus armoniosas y fluctuantemente coloridas superficies pictóricas.

Perteneciente casi a la misma generación que Picasso y que Sucre, es **Jaime Mercadé** (Tarragona, 1889), tal vez el único anciano pintor español actual que, sin abandonar ninguna de sus antiguas características de intenso color y ordenación en profundidad de escalonados y bien dibujados

paisajes, se ha incorporado, con plena auntenticidad, todo el estremecido mundo textural que caracteriza a la más avanzada pintura. En los actuales paisajes de Jaime Mercadé, en los que, como siempre, abundan los árboles, en los bodegones, que aún guardan un recuerdo de su inicial ordenación postcubista, y en los retratos de fino y preciso arabesco, el color se ha asordado y —sobre todo— interpenetrado, desapareciendo los azules, rojos o amarillos casi puros e intensos. La materia, contrariamente, gana en grosor, aunque se trata de un trabajado y muy granulado grosor, en cada nuevo lienzo, y tal vez, a veces, el exceso de exhaustivas texturas, al no presentar contrastes, dificulte el adecuado disfrute de la viril maestría técnica del sugerente creador. Un mundo en orden, mediterráneo y abierto al sueño, aunque libre de toda estridencia, se trasparenta en toda esta larga teoría de cuadros de Mercadé, sensiblemente poetizados y artesanalmente ejecutados, a través de los cuales ha sabido ofrecer una nueva y sintética manera expresiva.

En **Miguel Villá** (Barcelona, 1901) el amor a la materia fue constante a lo largo de toda su evolución, pero la conquista del color constituyó una larga y laboriosa batalla, tras la cual acabó por alcanzar el artista la más fabulosa nitidez y tersura. Partiendo de las vacas, negras e incluso sucias, que pintaba a los veinte años y que se encuentran actualmente en la Colección Surós, pasando por las norias del año 30, igualmente densas de materia y ya más vibradas cromáticamente, aunque todavía ocrecinas o amarronadas, y finalizando en los espléndidos logros de los dos últimos decenios, es la total obra de Villá una continuada ascensión desde la alquitranosa barrificación hasta la más angélica nitidez lumínica. En el momento actual continúa su obra aplicando en todos y cada uno de sus lienzos, y siempre con el más meticuloso cuidado, múltiples capas de pintura al óleo. Utiliza, siempre, colores puros, rojos, amarillos, verdes, azules, y no los mezcla jamás en una misma aplicación, sino que los superpone en varias sucesivas, esperando siempre a que la precedente se halle ya enteramente seca. El escalonado grosor de sus superficies lo consigue, no mediante solitarios empastes, sino variando gradualmente el número de capas aplicadas sobre cada zona del lienzo. Los interiores, desnudos, retratos y, sobre todo, los paisajes de Villá, alcanzan así una limpia riqueza colorista que los diferencia netamente, en ejecución y estilo, de cualquier otro intento. Es la suya una pintura honrada, sin trampa ni cartón, en la que la genialidad no vacila en aliarse con la artesanía de buena ley, para traducir así a un inconfundible lenguaje personal el delirio de formas y múltiples solicitaciones cromáticas del mundo que lo rodea.

Con **Santi Surós** (Barcelona, 1911), perteneciente ya a una tercera generación, antecesora de la de los grandes no objetivos, puede cerrarse el estudio del neofauvismo catalán de inspiración estilística tradicional. La pintura de Surós, extraña mezcla de vigor y refinamiento, no sólo no teme al color, sino que lo aplica, a veces, en grandes acuchillados casi puros, entremezclándolo, no en la paleta, como los clásicos, ni en la retina, como los impresionistas, sino sobre el lienzo. En semejante técnica existe el pe-

ligro de que el color se ensucie, pero Surós no sólo salva ese peligro con indudable maestría, sino que lo convierte en fundamento de sus cálidas y siempre penetrantes matizaciones. El medido orden de las composiciones de Surós, la ondulante gracia de su negro y subrayado arabesco, las huellas de la espátula sobre las capas finales de colores puros y densos, yacentes sobre otras más difusamente interpenetradas y tenues, el empaste ágil y la ordenación a base de masas contrapesadas que cubren la casi totalidad del campo pictórico, presentan un inconfundible poder expresante a esta rica y viril pintura, que ha realizado, como la de Villá, una ininterrumpida ascensión desde un mundo de no demasiado intensas contrastaciones cromáticas hasta el más rico y exuberante, pero nunca distorsionado, colorismo.

III

La neofiguración fluctuante, es decir, el nuevo tipo de figuración consistente en incorporar al lienzo algunos casi irreconocibles pretextos objetivos, tratados mediante las manchas y las texturas, e incluso, a veces, también mediante la fluctuación de la materia y el color, propios de la pintura de la forma fluctuante, cuenta en Barcelona, entre otros, con dos ya perfectamente definidos cultivadores: **Juan Fluviá** (Barcelona, 1911) y **Jorge Mercadé Farrés** (Barcelona, 1923), hijo del recién estudiado Jaime Mercadé, que firma sus cuadros con el pseudónimo de "Jordi". Ambos pintores han llegado a este nuevo tipo de figuración después de una lenta pero bien definida evolución, partiendo Fluviá del mundo del fauvismo, ya que había iniciado su actividad pictórica como discípulo de Dufy, en cuyo taller estudió en París, y cuyas enseñanzas hallaron durante varios años un reflejo en su propia pintura, e iniciando, Jordi, su carrera, como pintor abstracto, para atravesar, luego, una larga etapa de neorrealismo populista, llegando, en el año 58, al igual que Fluviá, a su actual manera de neofiguración fluctuante.

Utiliza actualmente Fluviá colores trasparentes, aplicados, mediante toques aéreos, sobre pequeños rectángulos ortogonales que crean, en contraposición al divisionismo de la luz, un divisionismo de la forma. Para conseguir la matización cromática y la refracción lumínica, emplea una poco pronunciada gama de interpenetrados azules, verdes, violáceos y rojizos, modulando mucho estos últimos, para impedir que la superficie cromática resulte en exceso caliente. En el año actual, además de utilizar, también, algunos igualmente muy modulados amarillos, prefiere Fluviá los grandes formatos y las perspectivas a vista de pájaro, procurando que la luz, estudiadamente tamizada, se irise en las aristas de los rectángulos. La diferenciación entre formas fluctuantes y magma es muy neta, pareciendo el conjunto de las primeras emerger sobre el segundo, creando a modo de una nueva gran forma, también rectangular. En el magma abundan ahora las trasparencias e interpenetraciones cromáticas.

Una de las más emotivas aportaciones de esta última etapa de la evolución de Fluviá la constituyen sus originales *collages*. Sobre el papel, pintado inicialmente con una mezcla de acuarela y gouache, pega fragmentos de periódicos y gasas coloreadas, con las que traza delicados arabescos y una muy flexiblemente ordenada distribución de volúmenes. Estos ensayos experimentales, entre los que hay alguna muy sugestivas visiones lejanas de Toledo y de algunas otras ciudades de España, unen a su estricto valor estético una alta importancia decorativa. Dentro de la actual neofiguración fluctuante española, el rico cromatismo parisino de Fluviá, su divisionismo de la forma y su irisación de la luz, constituyen una de las más personales aportaciones.

Jordí, tras su etapa parisina de realismo populista y neto dibujo, inicia en el año 58 la síntesis expresivista que lo conducirá a su actual mundo de neofiguración fluctuante. Aclara, para ello, su paleta y dota a su estilo de la máxima libertad de expresión, añade al óleo el libre empleo de la mancha de color, utiliza nuevos materiales y crea unos magmas fluctuantes que permiten la inserción de múltiples posibles pretextos objetivos. Esas alusiones a la realidad natural las lleva hasta el último límite de desintegración que su actual voluntad de forma neofigurativo-fluctuante permite. En algunos bodegones de este período se inserta en la fluctuación un afán constructivo, muy catalán, aunque libre de todo rígido ordenancismo. La fluctuación e interpenetración cromática es ahora extremada y logra, a través de ella, Jordi, una extrema movilidad y una alta intensidad cromática, aunque sin renunciar totalmente, a su subyacente mesura.

IV

Con el trío de pintores cuyo estudio inicio ahora —Tapies, Mier y Cuixart— entro en la más creadora aportación lograda por Barcelona a la pintura de la forma fluctuante, al enriquecer su problemática con tres poderosas síntesis postfluctuantes, cada una de las cuales está capacitada para constituir los cimientos de algunas de las nuevas maneras pictóricas del inmediato futuro. Ya en el "Salón de Octubre" del año 48 podía presentirse que Tapies y Cuixart estaban destinados a realizar una muy personal aportación, pero no se hallaban solos en esa ocasión, sino que deben ser recordados aquí **Juan Sandalinas** (Barcelona, 1901), que expuso entonces un bien construído lienzo neoplasticista, pero que abandonó posteriormente la pintura; **Pedro Tort** (Barcelona, 1920), luego emigrado a América, creador de formas abstractas flexibilizadas, y **Salvador de Aulestia** (Barcelona, 1920), abstracto entonces, y abstracto ahora de nuevo, después de haber cultivado durante más de un decenio un furioso fauvismo y expresionismo tauromáquico. De todos estos pintores que constituían la más extrema vanguardia en el año 48, ninguno de ellos siguió, dos años después, cultivando una pintura sin apoyo en pretextos objetivos, pero ello no evita que Barcelona la hubiese aceptado entonces, y que se hallase, por tanto, capacitada para volver a aceptarla.

Antonio Tapies (Barcelona, 1923), tras su etapa magicista "Dau al Set", es el primer artista del grupo que se decide a suprimir otra vez todo pretexto objetivo, pero al hacerlo comprende, en una anticipación genial, que la falta de estructura que caracterizaba, entonces, a la pintura de la forma fluctuante, podía llegar a constituir la muerte de la misma, mientras que, contrariamente, en la abstracción de ascendencia neoplasticista, el rígido geometrismo podía dificultar la fruición estética. En el año 53, aunque existan ya precedentes de ello en el 52, se lanza Tapies a la realización de una síntesis de esquemas originariamente abstractos, aunque siempre muy flexibilizados y sensibilizados, con las texturas propias y el especial trabajado de la materia, dotada de valor expresante en sí misma, característicos del movimiento de la forma fluctuante. Nacen así esas obras tapianas en las que muy escasas formas ordenadas, muy frecuentemente, en simetría bilateral, emergen con sus exhaustivas texturas, ya sobre magmas difusamente erosionados, ya sobre contrastantes y acongojados fondos uniformes y neutros. Una segunda síntesis, incorporación de signos o símbolos heredados de su etapa magicista, y una tercera, captación de la fluencia temporal, mediante desconchado o herrumbroso oxidado de diversos sectores del campo pictórico, completan este conmovedor mundo de Tapies, en el que alcanzan la materia y su estratificación temporal, todo su hasta entonces todavía no totalmente utilizado poder expresivo. Pero no es objeto de este ensayo seguir la obra tapiana a lo largo de toda su evolución, sino describir, tan sólo, su período actual, iniciado hace tan sólo año y medio, y cuyas máximas obras, que no han sido todavía expuestas, aguardan en el estudio barcelonés del artista el momento en que iniciarán su glorioso recorrido a través del mundo.

En los últimos meses del año 59, y a lo largo de los hasta ahora transcurridos del año 60, se desarrolla una nueva etapa tapiana, de máxima plenitud, que puede ser considerada como la culminación de su manera sintética, etapa iniciada con las pinturas realizadas por el artista para el ayuntamiento de Barcelona, una de las cuales, "Cuadros grises sobre marrón", constituye uno de sus máximos aciertos en lo que a suprema sencillez y contraste entre buscado vacío y sensibilizada materia respecta.

Para las nuevas obras que ahora crea, necesita realizar Tapies leves modificaciones en su técnica, y extiende, en sus obras de este segundo período sintético —aunque haya precedentes de estos procedimientos tapianos, ya en sus cuadros del año 55—, una mezcla de polvo de mármol y barnices sintéticos, unidos a algún pigmento, mezcla que se adhiere directamente sobre el lienzo previamente preparado por el artista. A continuación pinta con látex natural, coloreado con anilinas, o con polvos minerales. Este procedimiento permite a Tapies graduar el grosor material de sus superficies y dotarlas, además, de un inalterable cromatismo y de una perfecta sensibilidad a toda la exhaustiva búsqueda de texturas que, en zonas previamente estudiadas de sus cuadros, realiza. Crea así hondos contrastes con las zonas desnudas, en las que el valor expresante corre a cargo de lo que Cirlot denominó "antimateria".

Aunque una gran parte de sus últimos cuadros sean monocromos, no renuncia en ellos Tapies a los refinados contrastes que constituyen una de sus constantes. Si no es posible hablar ahora, muchas veces, de contrastes cromáticos, hay siempre un contraste entre las texturas —exhaustivas en unas zonas e inexistentes en otras— tal como acontecía en el antes citado gran lienzo de la Casa de la Ciudad de Barcelona, o entre tonalidades brillantes y mates, dentro de un solo color. Esta sencillez expresiva se manifiesta no sólo en las grandes obras, sino también en los cartones o papeles pegados, de muy modulado recorte los primeros, y muy sabiamente arrugados o frotados los segundos, así como en las litografías, en las que grandes zonas desnudas intensifican el valor estético-emocional del garabato único que a veces las puebla. Donde alcanza su cumbre dicho sistema contrastante es en un cuadro rojo de mediano formato, denso de materia muy sensibilizada, en el que tan sólo dos simétricos entrantes, a manera de excavados taludes cónicos, rompen la buscada monotonía de la granulosa superficie, así como en el gran cuadro negro cuya descripción cerrará el presente apartado.

Un cuadro ocre grisáceo negruzco sobre negro, cuyas calidades hacen pensar en un martillado enrejillado incidido superpuesto, se halla, literalmente, apuñalado de emotivas, torturantes incisiones, amplias, rectilíneas y hondas, que hacen resurgir el negro subyacente. De igual manera que para probar la necesidad plástica de cada elemento de los lienzos de Mondrian se ha dicho que bastaría suprimir uno de los breves cuadrados de su etapa neoplasticista, para que se deshiciese el equilibrio compositivo, debe decirse, a propósito de este lienzo tapiano —a pesar de que obedece a un sistema no rígidamente geométrico— que bastaría suprimir imaginativamente una de las conturbadoras incisiones, para que esa mezcla de tensión y equilibrio que lo caracteriza desapareciese. Alcanza aquí Tapies una serena angustia sobre trémulos cimientos de candente afán expresivo. En algunos lienzos, tal como acontece en un cuadro de calidades pizarrosas, traspasado por algo así como ramalazos de arañada materia, las formas rectangulares que le sirven de base ofrecen las incisiones como si fuesen las huellas de una agresión hecha por el artista contra la superficie pictórica, apuñalándola, torturándola, y grabando en ella un recuerdo perenne de un conmocionado momento de su afán expresivo.

Obra maestra de este segundo período sintético es el gigantesco cuadro, de aproximadamente diez metros cuadrados de superficie, todavía sin título, pero que tal vez el artista denomine "Cruces incidias sobre negro" y que yo me atrevo a considerar como "Las Meninas del arte abstracto". En esta obra, más que por obtener una síntesis de esquemas abstractos con texturas fluctuantes, parece haberse preocupado el artista por inventar un nuevo abstractismo que libertase de su actual callejón sin salida a la antigua abstracción. El cuadro, en un casi uniforme negro pizarroso, ofrece una zona inferior, en más pronunciado relieve, y otra central, que ascendiendo verticalmente, en similar relieve y anchura, se puebla de incididas aspas levemente ladeadas, severas, anchas y sueltamente distribuídas. Se

tiene así la impresión de que el cuadro, con su enorme superficie, envuelve al espectador, haciéndole entrar en un mundo de rigor, seriedad y severidad, en el que toda concesión accidental ha sido eliminada, para dejar, sólo, al contemplador, en presencia de la belleza desnuda, lograda, arquetípica. Un alma de ascensión gótica se trasparenta en este cuadro, entendiendo aquí por gótico lo mismo que Worringer, es decir, el afán, característico del alma del Occidente, de taladrar el espacio infinito, convertirlo en protagonista de la aventura creacional, delimitarlo sin aprisionarlo, y hacerlo expansivo, ascendente y portador de un apenas descifrado, pero muy hondo, mensaje espiritual, más asequible a los ojos del alma que a los del cuerpo. Si partiendo de un concepto similar ha podido considerar Spengler que "Las Meninas" son, en pintura, una de las manifestaciones cumbres del espíritu fáustico —es decir, de un esencial espíritu gótico, transmitido a través de un lenguaje barroco—, la gigante obra de Tapies ahora descrita es la máxima manifestación del goticismo occidental plasmada hasta ahora por el arte abstracto, el cual, tras medio siglo de ensayos, búsquedas y realizaciones, ha logrado, al fin, manifestar con una rigurosa veracidad estética los más escondidos afanes de uno de los momentos más fructíferos, pero contradictorios, de nuestra cultura.

V

Alfonso Mier (Barcelona, 1912) se caracteriza, en su etapa actual, comenzada hace tres años, por destacar de sus magmas fluctuantes formas solidificadas, construídas no con una mentalidad escultórica, sino más bien como excrecencias pictóricas tridimensionales, que se escapan de la superficie cromática resbalando en el aire, como si se hallasen conducidas, atraídas y retenidas por el juego de tensiones del campo plástico. Estos objetos que Mier incorpora a sus táblex, no son, como el "objeto encontrado", caro a ciertas manifestaciones actuales, elementos contrastantes no sintetizados dentro de las necesidades estéticas de la obra, sino que actúan como una nueva suerte de pintura en volumen, que no se despega del magma subyacente, sino que se condensa en función del mismo, como una forma fluctuante más, íntimamente inserta en la problemática pictórica —aunque se trate aquí, por primera vez en la historia del arte, de una pintura tridimensional— de las creaciones de Mier.

En su momento actual, tras haber dinamizado las formas solidificadas y asordado, simultáneamente, el color, entra, Mier, en una nueva etapa, en la que procura que las excrecencias del magma no floten sobre éste, sino que surjan, simplemente, del mismo, a manera de colinas o acantilados en plateado relieve. El campo pictórico se llena asimismo de texturas plateadas y ondulantes, creando a manera de mareas de lava sólida, en las que la intencionalidad de las sensibilizadoras dunas que recorren la superficie expresante puede producir, según su mayor o menor estriación o convulsión curvilínea, ya una impresión de congojosa angustia, ya de una cons-



Antonio Tapies.—Grises con cruz negra.



Mier.—Pintura, 1960.

Santi Surós.—"Las Atarazanas de Barcelona".

Tharrats.—Maculatura.

Juan Fluviá Mas.—"Tela de araña". Toledo, 1960.

Sucre.—Estampa sardónica.

truída serenidad. Las calidades pétreas que consigue imprimir Mier en sus superficies de este período, responden a la solidez técnica de la ejecución. Puede decirse de dichas obras, debido al extremo cuidado artesanal con que han sido compuestas, que fueron creados para la eternidad. Aunque Mier use ahora, preferentemente, el táblex y no el lienzo, el grosor material de las incontables capas de materia pictórica que acumula sobre el soporte, hace que sea imposible adivinar en sus superficies esa rigidez que el táblex suele originar, pero que las creaciones de este poderoso artista se halla ausente, debido a la refinada consistencia de la materia empleada.

A través de esta obra que ha sido relacionada por Cirlot con el mundo de la Espeología, sobrepasa Mier —al igual que Tapies y que el último Cuixart— la problemática estricta de la pintura de la forma fluctuante, para enriquecerla, no sólo con la recién descrita síntesis tridimensional, sino también con un poderoso juego de texturas contenidas, producto de un previo esquema racionalizado y no fruto del azar de la creación. Incluso en los momentos de mayor tensión de las formas o de más explosiva expansión de las mismas, mantiene Mier su contención interior. Los convulsos o serenadores juegos de texturas, cráteres o erosiones, así como las diversas —y a veces trágicamente dinámicas— excrecencias tridimensionales, se ordenan, siempre, de acuerdo con unos esquemas intelectualmente contrapesados, en los que cada uno de los elementos que componen el equilibrio de los valores plásticos ha sido estudiado en función de todos los restantes. Esta racionalización de la inspiración es particularmente visible en las obras finales del exhaustivo artífice barcelonés, en las que el magma, antes de arrojar hacia el espectador su plateada o sepia excrecencia, parece replegarse un instante sobre sí mismo, condensar en esa zona clave su ondulada tensión y hacer un esfuerzo final, equilibrado, pero incontenible, para lograr que un fragmento del campo pictórico avance hacia el espectador en una domeñada escapada que siembra, no obstante, una palpitante y liberadora sensibilización.

Modesto Cuixart (Barcelona, 1925) intenta en su obra actual, en la que también superpone objetos sobre el campo pictórico, aunque éstos se separen muy levemente del mismo, sobrepasar la problemática de la pintura de la forma fluctuante, no adensando, hasta el último límite posible, la materia, tal como había hecho Mier, sino renunciando, incluso, a todo resto de magma. Monta ahora Cuixart sus formas mágicas en relieve, bastante contenidas y armoniosamente dispuestas, mediante camas de cera, y las hace emerger sobre fondos casi tradicionales, lienzos muy tenuemente pintados o teñidos, en los que toda posible huella del paso del pincel ha sido cuidadosamente evitada. Estos monótonos fondos, negros a veces, son, en otras ocasiones, marrones o rojizos, o se llenan de veteados en los que se alternan dos o más de estos colores, pero siempre a la manera tradicional y sin que haya fluctuaciones de materia —que apenas existe— ni de color. En los relieves de más grueso bulto, se ve, a veces, la cera virgen, mientras que aparecen otras pintados de rojo o dorado. Los otros relieves, más pequeños y aplastados, son siempre dorados, como si una capa de purpurina

se hubiese solidificado sobre el soporte. En algún que otro cuadro los relieves están inspirados en el alfabeto árabe y se conjugan con alguna franja roja, no muy caliente, que corta, en ondulado temblor, la parte inferior del lienzo, mientras que en las más significativas creaciones de esta sintética época las formas fluctuantes estriadas se ordenan concéntricamente alrededor de un redondel central, habiendo en alguna a manera de dos centros de fluctuación —uno superior y otro inferior— para las estrías en relieve, las cuales recuerdan, así, vagamente la forma de un 8 no demasiado cerrado. Tal vez la obra maestra de este período sea un muy extenso cuadro sin título, pintado en 1960, en el que se consigue una verdaderamente gigantesca creación de espacio. El monótono fondo, negro y buscadamente muerto, aparece, tan sólo, cortado por una especie de astro mágico, dotado de grandes calidades grisáceas, que flota a media altura, y por una densa, aglomerada, compacta banda de entrecruzados relieves verdes estriados, que corren a lo largo de todo el límite inferior del soporte, creando un clima convulso, trágico, tenso, en hondo contraste con el impasible y negro vacío del fondo. Pero no se limita Cuixart a crear esta última síntesis de formas contenidas abstractas y fondos neutros, sino que sigue pintando alguno que otro cuadro a la manera habitual en sus períodos antecedentes, destacando un lienzo en el que el magma, denso de materia y verdoso de fluctuante color, aparece erosionado, con cortes y hendiduras, así como con salientes, a manera de corales. En esta obra, en la que el magma es denso, las formas son, contrariamente, tenues, negras y erosionadas, y dejan ver, por transparencia, el subyacente verde. En otra obra los moderados relieves cubren la totalidad del soporte, intensificándose alrededor de un cráter central, habiendo entonces, en vez de superposición, introducción de formas. En varias de las obras finales de su período actual hace Cuixart algunos ensayos de postfiguración fluctuante, recreando, con su superpuesto arabesco, difusos y refinados muñecos, menos automáticos que poetizadamente inventados. Llega Cuixart en este período a su suprema liberación, creando una tensión honda, pero sin agobios, en la que puede rastrearse un bien asimilado recuerdo del modernismo barcelonés y de la ya depurada y bastante desbarroquizada herencia gaudiana.

VI

A las recién descritas síntesis de Tapies, Mier y Cuixart, es preciso añadir la de **Juan José Tharrats** (Gerona, 1918), aunque ésta, como antes dije, no parta del mundo de la pintura de la forma fluctuante, sino del grabado. Al inventar Tharrats las maculaturas, alrededor del año 48, no sólo enriqueció con ellas la magnífica colección de "Dau al Set", sino que descubrió una nueva forma de monotipo, llamado a gozar de un envidiable porvenir. Estas obras, impresas mediante rodillos, en las que se buscaban diversos efectos coloidales, empleando aguarrás, petróleo, agua o cera, adquirían las más refinadas y fluctuantes calidades texturales, pero nunca

se limitó a ellas Tharrats, sino que las alternó, siempre, con la pintura al óleo. En su etapa actual, tras múltiples y sucesivos perfeccionamientos, ha sintetizado, Tharrats, en sus maculaturas finales, las técnicas del monotipo, el collage y el óleo. Sobre los papeles impresos, en los que, interponiendo cartones, se han logrado reservas, así como efectos estelares mediante polvos de talco, pega Tharrats otros papeles, impresos o teñidos, arrugados o tersos, formando como superposiciones gaseosas, y pinta encima a óleo, obteniendo emotivos y a veces inesperados efectos plásticos. Un mundo de refinadas texturas y difusas superposiciones intensifica la fluctuante profundidad de estas obras, que constituyen la más revolucionaria innovación realizada por España, en el arte del grabado, a lo largo de la presente centuria.

En sus óleos actuales, inconfundibles en sus refinadamente fluctuantes negros y azules, logra Tharrats altas cimas de fluctuación textural y cromática, acompañadas ambas, las más de las veces, de una tercera fluctuación de esgrafiados superpuestos o de incididas sensibilizaciones. Formas de recorte, círculos o segmentos de los mismos, cortados estos últimos en uno de los lados horizontales del soporte, imponen en los óleos tharrasianos una alternancia de formas contenidas y formas fluctuantes. Haces de formas empenachadas en exuberante expansión, se hallan limitados, a veces, en violento contraste, por esas geométricas y circulares formas de recorte.

La flutuación cromática, unida al color luminiscente —ese color inventado por algunos artistas barceloneses, en el que descuellan además de Tharrats, **Planell** y el alemán **Wil Faber,** residente desde el año 32 en la Ciudad Condal—, constituyen otra de las más personales características de Tharrats. Azules sulfatosos, rosas evanescentes, acremados grisáceos, se interpenetran en leves granulaciones, creando una inacabable fragmentación cromática, que varía según la distancia del espectador y la luz que cae sobre la obra. Si se une a ello el también interminable hacerse y deshacerse del esgrafiado superpuesto, podrá comenzar a penetrarse en ese armonioso y difícil mundo tharrasiano, cuya cualidad máxima es el refinamiento, producto de una perfecta asimilación de la mejor herencia francesa, unida a la del, en él depurado, modernismo barcelonés.

VII

Si por obra y gracia del sobrecogedor genio de Tapies ha sido posible realizar en Barcelona una síntesis inicial de formas contenidas, de inequívoco origen neoplasticista, y texturas, sensibilizaciones y erosionados fluctuantes, dicha síntesis no ha constituído un hecho aislado en la renovada Barcelona, sino que ha sido prolongada, de varias maneras, diversa y siempre personales, por algunos otros pintores que la han enriquecido unas veces y modificado parcialmente otras. Aparte de **Tábara,** que por no ser de nacionalidad española no será estudiado ahora aquí, pero que durante su

estancia en Barcelona ha enriquecido su síntesis con simbolismos heredados de su tradición aborigen hispanoamericana, creando un personal y hasta ahora único mundo de inéditas sugerencias y posibilidades, otros dos grandes pintores barceloneses —Alcoy y Planell— han sintetizado, en un muy reciente momento de su evolución —a lo largo del año 59— abstracción y fluctuación, aunque se hayan inclinado luego —a lo largo de los meses hasta ahora transcurridos del año 60— a la readmisión, en su obra, de las puras formas fluctuantes.

Si en algunas obras de pequeño formato es total la fluctuación de las formas en **Carlos Planell** (Barcelona, 1930), los lienzos más representativos de su última etapa se caracterizan aún por una personal síntesis. La forma, generalmente única, que destaca, en plano y grueso relieve, sobre el magma, parece creación de la pura inteligencia, mientras que los esgrafiados que la recubren —pasando a ser la forma algo así como un magma segundo— dejan, en cambio, siempre abierta una no pequeña puerta al azar y a la inspiración del momento, aunque ambos hayan sido sometidos luego a una segunda racionalización, y rechazada la obra obtenida si no respondía íntegramente a la bien definida voluntad expresiva de su creador. La preparación subyacente es esmeradísima en Planell, quien utiliza, en alguna obra, granos de arroz o fibras vegetales para preparar sus emotivos y luminiscentemente cromáticos relieves. Rectángulos azules, también en relieve, así como diminutas semiesferas, dotan de una bien contenida movilidad a muchas de estas obras. Extensos e intensos azules, resaltados sobre fantasmales negros, deslumbran con unos reflejos metálicos que podrían emparentarse con la cerámica levantina. El acabado final de la superficie pictórica, literalmente bruñida, es exhaustivo. Las escamas color tierra, que se superponen, en ocasiones, a los deslumbrantes negros metálicos luminiscentes, los asordan, en parte, aunque los hagan resaltar con más fuerza a través de sus intersticios. Todas estas características de luminiscencia y tersura final, se mantienen en la obra no sintetizante de este refinado pintor, en la que las formas, aunque tiendan a disgregarse, se hallan como detenidas en su centro, evitando así una excesiva dispersión.

Eduardo Alcoy (Barcelona, 1930), tras una etapa inicial de figuración tradicional, y otra constructivista neoabstracta, pasa, en el año 60, al igual que Planell, aunque de manera mucho más pronunciada, desde una síntesis contenido-fluctuante hasta un puro y dinámico fluctuantismo. En general, a lo largo de su manera sintética del año 59, extendía, primero, Alcoy, el color que deseaba centrase el cuadro, y depositaba luego, sobre él, en las amplias zonas en que deseaba recubrirlo, los restantes colores, los cuales, en una técnica menos espectacular, habrían sido aplicados inicialmente. Lograba, así, Alcoy, al igual que Tapies en algunas de sus menos contenidas obras, una fluctuación de la propia materia pictórica, desde los cuatro lados del soporte, hasta el interior del mismo. Las zonas sin recubrir —círculos negros, las más de las veces— adquirían una inusitada profundidad, en contrastante tensión con los sepias o amarillos sordos que los rodeaban y parcialmente delimitaban.

En el más reciente estadio de su evolución —correspondiente ya a los meses iniciales de 1960— entra de lleno Alcoy en el más exagerado y dinámico fluctuantismo expansivo, abandonando todo recuerdo de ordenaciones abstractas, para dotar a sus exuberantes esgrafiados de una marcada intencionalidad de dirección, haciéndolos partir casi siempre de las masas estelares —generalmente blanco sobre negro— que centran los lienzos e impulsan la onda expansiva. Tanto esta forma como las que alrededor de ella se escapan hacia los límites del soporte son delicuescentes y se combinan, a veces, con otras manchas que son algo así como restos de formas ovoideas, veteadas y levemente granuladas. Este Alcoy dinámico y fluctuante se halla tan alejado del Alcoy del año anterior —esquemas neoabstractos con texturas fluctuantes— como éste lo estaba del Alcoy inicial, creador de esquemas abstractos a lo Labra o de juegos lineales contenidos y fríos. Sigue así este autor un seguro camino, en búsqueda, siempre, de una máxima libertad, aunque sin abandonar jamás el amoroso cuidado de la materia.

VIII

Román Vallés (Barcelona, 1923) es el único entre los pintores aquí estudiados que cultiva de una manera exclusiva, aunque siempre sometida a norma, la pintura de la forma fluctuante, ya que los recién descritos Alcoy y Planell han llegado a ella accidentalmente, sin abandonar aún, de modo definitivo, los esquemas neoplasticistas, mientras que los cuatro creadores de grandes síntesis —Tapies, Mier, Cuixart y Tharrats— la utilizan, tan sólo, como un elemento más, dentro de su personal mundo creacional, en el que a través de una nueva problemática postfluctuante se supera, de una manera, en ellos definitiva, el mundo conceptual y las voluntades formal y estilística del puro fluctuantismo. En su momento actual se caracteriza la obra de Vallés por el hondo valor emotivo y textural que imprime el artista en las anchas manchas —ya una sola de gran tamaño, ya un juego bitonal de varias difusamente enlazadas—, que emergen del magma, pareciendo constituir una prolongación del mismo, que avanza, con lenta seguridad, desde el sensibilizado soporte, hacia el espectador. Hay ocasiones en que el sistema de manchas puede hacer pensar en cielos tormentosos, en los que, a través de negros acuchillados, aparece el soporte dramáticamente raspado. En otras ocasiones, arañados verticales sobre la forma y chorreados, también verticales, sobre el magma, pero adheridos a dicha forma, cuyo color e impacto prolongan, dinamizan el equilibrado juego de fuerzas que pueblan el lienzo. Si en esta segunda etapa fluctuante, limita Vallés, aparentemente, su gama, al igual que sus texturas, renunciando tanto al grueso relieve del bienio 56-58, como al vario, aunque siempre asordado, cromatismo de dicho período, la verdad es que los blancos y grises de la nueva época son tan variados y se multitonalizan siempre tan sabiamente, que mejor que de limitación debería hablarse de enriquecimiento,

aunque éste se realice dentro de un más reducido número de colores —blanco, negro, gris, algún apenas perceptible ocre y algún no demasiado reconocible sepia—. Algo similar cabe decir sobre las texturas, ya que aunque escasamente pronunciadas y tan sólo levemente rugosas, logran, por su adecuación a la total problemática de estas creaciones tempestuosas, una mucho mayor efectividad que los acusados relieves del bienio anterior.

IX

Los siete pintores en último lugar estudiados constituyen el núcleo fundamental de la actual **"Escuela de Barcelona"**, nueva escuela sin pretexto objetivo, que forma, en unión de la "Cuarta escuela de Madrid" y de las escasas individualidades diseminadas a lo largo de todo el territorio nacional, la "Nueva escuela española", parte integrante, a su vez, de la ya bastante bien delimitada "Nueva escuela europea de pintura". Al referirse a la joven escuela barcelonesa sería injusticia notoria no citar, ya que la limitación de espacio ha impedido su estudio en este ensayo, a **Magda Ferrer,** que consigue la fluctuación de la propia materia pictórica, dentro de un cromatismo luminiscente muy barcelonés; a **Hernández Pijuán,** creador de amplios pero bien ordenados trazos fluctuantes; a **José Luis García,** a mitad de camino entre la contención de las formas y la fluctuación de las manchas; a **Hurtuna,** de cromatismo ricamente parisino en sus óleos y sabiamente ordenador en sus grabados; a **Jorge Curós,** creador de gruesos relieves de densa materia, y a **Juan Vilacasas,** inserto también en los nuevos materiales y descubridor en sus novedosas "Planimetrías" de un muy interesante tipo de macrorrealismo.

Si la nueva escuela española se individualiza, dentro de la europea, de la que forma parte, por una tendencia a las soluciones sintéticas, del tipo de algunas de las aquí estudiadas, por una limitación cromática casi desconocida en los países transpirenaicos, por el trabajado exhaustivo de la materia, que llega a casos extremos de estremecedora fluctuación textural, y por la preferencia por la forma única a la que se dota, a veces, de una dimensión de claroscuro, que enlaza con la tradición museal española, existen asimismo perceptibles diferencias entre la "Cuarta escuela de Madrid" y la "Nueva escuela de Barcelona", cuyos más representativos artistas acaban de ser estudiados en este ensayo. Desconocen voluntariamente los madrileños el color luminiscente, y lo asordan con suma sobriedad, limitando, múltiples veces, su gama, a los tierras, pardos, ocres y azules; queman sus texturas con mucha mayor frecuencia que los catalanes y admiten, también, mucho más frecuentemente que éstos, la tercera dimensión, la luz emergente desde el interior del soporte, y las tonalidades calizas, contrastantes bajos gruesos relieves, inspiradas, tal vez, por el cromatismo de la meseta. Los barceloneses, estilísticamente, aunque no en voluntad de

forma, a mitad de camino entre Madrid y París, admiten un más rico y variado colorismo que los madrileños, emplean más abundantemente el esgrafiado superpuesto y bruñen más espectacularmente sus superficies finales, descubriendo además —máxima gloria de la escuela barcelonesa— las iniciales modalidades sintéticas que han permitido superar, con un hondo rigor metodológico, la hasta entonces un tanto inconsistente problemática de la pintura de la forma fluctuante.

CARLOS ANTONIO AREÁN.

BIBLIOGRAFIA

COMENTARIOS

LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL MODERNISMO

No cabe duda que el tema de la generación del 98 suscita un gran interés. Esto mismo, la dimensión de este interés y su causa, es materia que en otra ocasión sería oportuno tratar. En este momento, lo adecuado es informar sobre algunos libros que han llegado y cuyo contenido es precisamente la generación o grupo mismo, o alguno de los hombres que la formaban.

Sea el primero, por tratar el tema general de la generación, y precisamente en una colección que se titula "Panoramas", el que tiene por autor a Luis Granjel: *Panorama de la Generación del 98* [1].

Granjel ha publicado anteriormente varios libros y artículos dedicados a las diversas figuras de la generación. Pero este mismo nombre de generación del 98 es para el autor un punto que aclarar y precisar.

Consta la obra de tres partes. La segunda es una antología de los autores tratados en el texto; la tercera, una colección de documentos que ilustran el momento histórico y la obra de los escritores "noventayochistas".

La parte primera, en la que expone el autor el tema, la divide en cuatro libros: el primero trata de la circunstancia social, política y cultural, en que vivieron su juventud los hombres del 98; el segundo, "Los personajes", rememora la existencia juvenil de Unamuno y Maeztu, José Martínez Ruiz y Pío Baroja, la obra por ellos entonces realizada y el núcleo ideológico que la preside, y también, por último, el criterio político que formularon, encarando ya, con reflexión preocupada, el tema de España. En el libro tercero vemos la coincidencia de los "noventayochistas", en el momento de la crisis nacional del 98; el empeño de regeneración que ellos emprenden.

---

[1] GRANJEL, Luis S.: *Panorama de la Generación del 98*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959; 535 págs.

Y, finalmente, el libro cuarto explica la dispersión (o ruptura, como el autor dice) del grupo, y estudia el concepto mismo de generación del 98, resumiendo las posturas críticas ante este capítulo de la literatura española.

Reducido a esquema, parecería que el libro es una exposición fría y mecánica. Sin embargo, ya desde el principio la lectura ofrece una viva e inesquivable realidad histórica contada con serenidad y sin concesión a la abundancia verbal ni a lo llamativo o pintoresco; de este modo se describen las corrientes políticas, los políticos mismos, la vida del Madrid fin de siglo. El clima cultural, el Ateneo, las revistas, etc. La vida literaria muestra vaciedad de tertulia, anunciando que sería precisa una renovación.

Y he aquí la llegada de la generación del 98. Pero Granjel, repito, no acepta el término en el sentido corriente, y va a precisar a propósito de él: llama "generación del 98" a los escritores todos que a principio de siglo entran en la actividad literaria; ve dos grupos principales: los "noventayochistas" (Unamuno, Maeztu, Azorín y Baroja) y los "modernistas" (Rubén Darío, Salvador Rueda, Benavente, Valle-Inclán, Villaespesa, Marquina, Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Miró, Manuel Machado). A Antonio Machado le considera miembro epigonal del grupo "noventayochista". Junto a estos dos grupos, sin adscripción tan definida, otros muchos escritores.

Por esto piensa Granjel que no se puede hablar de una generación, por no darse los caracteres que tal concepto supone. Sí de un grupo "noventayochista" (los cuatro escritores nombrados) quienes, efectivamente, coinciden en una viva inquietud política, en la preocupación por la situación española, en ser lanzados por el desastre del 98 hacia su quijotesca empresa de regeneración nacional.

Las coincidencias de los componentes del grupo son de dos clases: unas de carácter literario, otras de índole ideológica y esencial. Su actitud literaria, lo mismo que toda la generación, está decididamente contra lo anterior. Pero en cuanto grupo, atacará la literatura formal del "modernismo".

La exposición del ideario nacional de los noventayochistas es detallada y realmente fiel a los textos de los propios escritores. El encuadre de este pensamiento es expresivo y congruente; por ejemplo, las páginas dedicadas al hecho histórico de la derrota que tanta significación tiene para estos hombres.

El libro es ampliamente abierto a la visión del grupo.

Ahora bien, como panorama, se echaría de menos algún aspecto importante. Por ejemplo, el literario; lo literario es más personal

que lo ideológico. Lo literario del grupo se señala en este libro casi exclusivamente en lo negativo, en aquello contra lo que están.

Sin embargo, en una obra dedicada al conjunto esencial de este grupo, podría darse más expresa caracterización literaria de él; mejor dicho, de su obra.

Lo mismo el texto que la antología y los documentos, formando una completa unidad, representan serio enfoque del tema.

UN TEMA DEL 98: EL PROBLEMA DE ESPAÑA.

De la misma editorial, Guadarrama, es este otro libro en que Dolores Franco recoge las páginas más características que se han escrito sobre el problema de España [2].

No es, por tanto, un libro que trata directamente sobre la generación del 98, pero no cabe la menor duda que ella, dicha generación, está muy presente en todo él.

Este libro es una nueva edición del que en 1944 publicó su autora con el título *La preocupación de España en su literatura.*

Está formado, fundamentalmente, por una antología desde Cervantes a Ortega, de manifestaciones literarias sobre este debatido asunto del problema de España. Antología que ilustra la autora con introducciones a las distintas épocas y a cada autor en particular; estas introducciones son de gran acierto, en su brevedad y justeza.

Decía que la generación del 98 está muy presente en todo el libro; lo está de dos maneras: una, directa y preferente, ya que los autores de este grupo ocupan casi la tercera parte de la obra; pero todas las páginas de ésta ¿no están sugeridas, indicadas, en los comentarios de estos escritores, principalmente de Azorín, el Azorín que habla de Gracián, de Quevedo, de Saavedra Fajardo, de Larra, etcétera? De Azorín es el prólogo de este libro de Dolores Franco.

La literatura revisionista tiene larga existencia, y en catorce años que median entre la primera y la segunda edición de esta antología, las obras han aumentado, la polémica sobre el tema ha sido más viva, y el tratamiento de este importante asunto no se reduce a investigar la validez o no validez de las páginas de otro momento, sino a hacerse cuestión nuevamente y desde puntos de vista cambiantes.

Ahora bien, Dolores Franco no incorpora a su antología en esta nueva edición sino a Ortega, por estar su obra hecha ya definitiva

---

[2] FRANCO, Dolores: *España como preocupación.* Antología. Presentación por Azorín. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960; 570 págs.

por la muerte. Al mismo tiempo, añade a escritores que en la edición anterior no aparecían: Leandro Fernández Moratín, Joaquín Costa, Macías Picavea y Damián Isern.

Es evidente que otros se podrían haber añadido, pero este libro no pretende ser exhaustivo; por otra parte, no incluye a tratadistas de economía o de otras materias, sino justamente la manifestación literaria de esta grave preocupación por España. Y en este sentido, es como un libro de meditación nacional, un ejercicio de toma de conciencia ante la realidad de España.

El Unamuno contemplativo.

Cuando se trata el tema de la generación del 98, el carácter individual de sus miembros queda menos diferenciado. Sin embargo, Unamuno principalmente, aun participando en las comunes preocupaciones y posturas, es, ante todo, una peculiarísima individualidad. Por esto su figura centra una notable cantidad de estudios, cuyas conclusiones son bastante contradictorias. Contradictorio él mismo, paradójico, no es extraño que visto —suponiendo que realmente quiera siempre ser visto— desde fuera cause esa diversidad de impresiones.

Carlos Blanco Aguinaga ha publicado en Méjico un nuevo libro sobre Unamuno [3] y su propósito es precisamente llamar la atención sobre un aspecto de Unamuno que habitualmente queda olvidado. La semblanza habitual de Unamuno, el clisé más usado, es el Unamuno agónico, el que a sí mismo se presenta en la pugnaz desesperación, y que los demás —más o menos fielmente— intentan desentrañar.

Pues bien, frente a este Unamuno agónico, Blanco Aguinaga presta oído atento y cordial al Unamuno del tono melancólico, íntimo y tierno. Y esta atención prestada le permite seguir la continuidad, la veta sosegada e interior de este modo anímico del gran poeta. "Siempre me había llamado la atención —dice Blanco Aguinaga— un cierto tono melancólico de su prosa de paisajes, de ciertos poemas, de algunas novelas. Una nostalgia y ternura resignadas que parecían palpitar, sin retorcimientos ni exclamaciones, hundidas, dormidas casi, calladas, muy por debajo de sus protestas, gritos y gestos más llamativos" (pág. 10).

No sólo reconoce el autor —cómo no— la realidad agónica de Unamuno, sino que parte de ella. En breves páginas resume este aspec-

3 Blanco Aguinaga, Carlos: *El Unamuno contemplativo*. México. Publicaciones de la "Nueva Revista de Filología Hispánica". El Colegio de México, 1959; 298 págs.

to del hombre Unamuno. Después de la infancia y mocedad profundamente católicas, viene la crisis religiosa; al final de ella, "sólo le quedaron la capacidad crítica que le impide pensar en Dios como existente y, en el polo contrario, la necesidad y la voluntad de creer en su existencia y en la vida eterna que Êl nos dará en la muerte" (página 20).

Unamuno va a intentar abrirse camino en cuanto conciencia. "Todo lo que no es conciencia... es apariencia." Conciencia significa para él el producto del dolor, la realidad sentimental más directa, descubierta en la vida personal misma (pág. 20). El problema de Unamuno es la inmortalidad; en ese abrirse camino hacia ella, va a querer una inmortalidad en que no se deje de ser el yo temporal. La lucha, la agonía de esta situación se traducirá en su voluntad de poner guerra, usando la frase del Evangelio. Todo esto será expresado en un estilo discontinuo, y hasta violento.

Ahora bien, alternando con esta agonía de tensión consciente, se da una tendencia a la entrega, al abandono, al enajenmiento en suma; tendencia que es plenamente inconsciente y lleva a la inconsciencia. Tendencia a la apertura y al recogimiento difuso e inconsciente, búsqueda de la seguridad no en la zozobra, sino en la dilatación y enajenamiento que para él es la paz (pág. 35).

La voluntad de paz se manifiesta en Unamuno como cansancio de la guerra en el aspecto más obvio.

Sin embargo, no es de este Unamuno del que se ocupa el autor, sino del que, como raíz y asiento, tiende a la quietud.

Muestra que en las primeras obras es donde con más nitidez habla este Unamuno.

En torno al casticismo es la elección de lo esencial, lo permanente, la intrahistoria, frente a la "bulla", la superficie de la Historia.

Igualmente *Paz en la guerra* muestra, en el aparente contraste de los bandos, "el fondo humano común de los participantes en esta guerra histórica bajo cuyo ruido subsiste la paz intrahistórica eterna".

En *Nicodemo el fariseo* proclama Unamuno la primacía del hombre espiritual, el que permanece en las realidades eternas.

Alrededor de 1905 desaparece de la luz pública el Unamuno contemplativo, y en adelante dominan la angustia, el grito y el hambre de inmortalidad fenoménica. Este hombre hace olvidar al primero, aunque sigue hablando con aquel ritmo antiguo en los artículos que formaron los dos libros de viajes. Y, sobre todo, en su poesía.

La parte más extensa de este libro es el análisis de "los temas

y símbolos principales" con los que Unamuno expresa este costado de su personalidad. La niñez recordada en buena parte como el mundo ausente de la creencia. El hogar. La madre; el sueño y la canción de cuna. La naturaleza, el paso y el quedar de los ríos, lo "inmoble"...; este capítulo de la Naturaleza es una detenida exégesis de los textos unamunianos. La función simbólica del agua (el mar, elemento poético tan significativo para Unamuno; el lago, la lluvia y la nieve). La luz difusa, símbolo último de la continuidad inmaterial e inconsciente.

En definitiva, el libro de Blanco Aguinaga es un trabajo serio, profundo y agudo, que pretende no que el modo de ser contemplativo sea el específico de Unamuno, sino que alterna y vive con el agonista en una sola persona, complejísima, y que no se puede simplificar.

VIDA DE BAROJA.

Miguel Pérez Ferrero ha publicado *Vida de Pío Baroja*[4]. Es un libro de biografía que va dando linealmente los datos y situaciones referentes al narrador más característico de la generación del 98.

Esta sucesión de la vida de Baroja es sabido que no ofrece nada espectacular, o que pretenda ser extraordinario. Pérez Ferrero escribe con objetividad; una clase de objetividad que es como un homenaje al biografiado; porque se acerca al modo de novelar, de escribir, del propio Baroja.

Quiere decir que está escrito este libro con sobriedad, con curiosidad por la anécdota, con leve sentimiento en la evocación de lo pasado, y con su ironía en aquello que únicamente con ironía podría contarse. Por esto se lee con interés, con gran interés.

Sin embargo, se puede hacer un reparo. En esta biografía aparece poco Baroja; más bien se nos transmite aquello que Baroja ha visto. Lo cual es muy distinto de ver a Baroja. Porque no sólo es el estilo en aquello que Pérez Ferrero sintoniza aquí con el personaje cuya vida relata, sino el modo de ver las cosas.

Baroja escribió sus *Memorias*. Pues bien, nos parece —al leer esta *Vida* de Pérez Ferrero— que es como una abreviación, excelente abreviación de aquellas *Memorias*. En realidad, el mismo Baroja diría que al escribir éstas se ayuda, para recordar, del libro de Pérez Ferrero *Baroja en su rincón,* publicado en 1941.

---

4 PÉREZ FERRERO, Miguel: *Vida de Pío Baroja.* El hombre y el novelista. Barcelona, Ediciones Destino, 1960; 316 págs.

Hay dos modos de escribir biografías: aquellas en que el biografiado es sujeto, y aquellas en que se le convierte en objeto. Entre estas segundas están algunas que se elaboran echando mano de cuatro conceptos —bueno, dejémoslos en "palabras"— de la psicología de profundidad, y con la mayor petulancia, sacudiendo el firmante una mano con otra, como prestidigitador, dice: "¡Ya está! En esto consistió aquel genio."

Cuando —como en nuestro caso— el biografiado es en ella sujeto, ¿no se le podrá preguntar, no ofrecerá a la mirada sugestivas aclaraciones sobre el vivir, sobre el creer humano o trashumano, sobre el mismo hecho del escribir, etc?

No creo que el respeto afectuoso (quizá la palabra que más pronto surge para nombrar la actitud con que ha sido escrita esta *Vida*) sufriera nada por hacerse cuestión de algunas de dichas cosas importantes.

Tiene esta biografía un prólogo muy expresivo de Néstor Luján. La cierra un breve epílogo de Pérez de Ayala.

RUBÉN DARÍO.

La relación entre generación del 98 y modernismo es tema sobre el cual múltiples veces se ha escrito. No es este comentario bibliográfico el lugar oportuno para insistir en él. Sólo hacer mención para, de cualquier modo, recordar la relación entre los dos grupos poéticos.

Y traer al comentario, junto a los libros que al 98 se refieren, otros que pertenecen al modernismo. Recientemente ha aparecido una biografía de Rubén Darío [5]. Su autor, Antonio Oliver. El título del libro, *Este otro Rubén Darío,* parece indicar que atiende a algún aspecto no conocido del poeta nicaragüense; sin duda el autor muestra con ello el natural entusiasmo de haber trabajado, de hallarse trabajando, sobre materiales que no estaban a la mano: el archivo personal del poeta que estaba en un pueblecito de Gredos, en poder de Francisca Sánchez. El autor de este libro termina éste contando cómo sucedió el que aquellos papeles de Rubén Darío pasasen a formar hace unos años el Archivo Rubén Darío, con carácter oficial.

Este archivo lo consultó en 1925 Alberto Ghiraldo.

Este otro Rubén Darío —dice el autor— se apoya en aquellos amarillentos papeles.

---

[5] OLIVER BELMÁS, Antonio: *Este otro Rubén Darío.* Prólogo de Francisco Maldonado de Guevara. Barcelona, Editorial Aedos, 1960; 474 págs.

El libro ofrece el indudable interés de poner a la vista estos documentos, cartas la mayoría dirigidas a Rubén; cartas de literatos muchas veces, que quizá en pocas palabras muestran un rasgo de relación humana, ya sea sobre apreciaciones literarias o simplemente de lo más simple y cotidiano. El material es rico en datos, y ayuda a perfilar la semblanza de Rubén Darío, y la de aquellos con quienes él mantuvo trato más o menos frecuente.

De todos modos podemos preguntarnos: ¿es ésta una verdadera biografía? El libro oscila entre dos propósitos y, por tanto, dos actitudes: la del investigador que explora unos documentos y toma de ellos la materia, o humana, o crítica, o ideología, y organizándola, la expone en esa sujeción, y la del hombre expresivo que hace en cierto modo obra literaria. Porque al lado de la reproducción de documentos vemos capítulos de tono lírico, con algún sentido del efecto y entusiasmo grandilocuente.

Al mismo tiempo, la lectura pierde continuidad (se trata de biografía) al haber preferido, como dice la solapa, un orden aparentemente no riguroso. No sólo es achacable a la clase de orden, sino que se incorporan a esta obra temas más apartados del carácter del libro; por ejemplo, el de teoría literaria sobre la métrica. Teoría sugestiva ciertamente, lo que llama la onda rítmica, aunque un poco alambicada y geométrica.

Esta obra ha merecido el premio de Biografía Aedos de 1959.

El poeta Alfonso Reyes.

Alfonso Reyes apareció en las letras mejicanas como poeta. Esta aparición fue temprana y brillante. El mundo en que nació como poeta Alfonso Reyes era el modernismo. Pero más adelante dirá: "Opté por estrangular, dentro de mí propio, al discípulo del Modernismo. Suprimí todo lo cantarino y melodioso; resequé mis frases y despulí la piedra. Nadie podrá decir que engaño." Esto lo decía Reyes en el Comentario a *Ifigenia cruel,* al explicar que "era menester escoger una dirección muy precisa para, con la preparación —o mejor, impreparación— actual, abordar un tema de esta especie". Ahora bien, este cambio no es ocasional solamente; se refiere a toda su obra, aunque también tiene su significado el que se presente la ocasión de decirlo, esta obra de rigor clásico. Esa ocasión quiere decir que Reyes ha pertenecido a una generación (también en Hispanoamérica) que dedicó especial desvelo al estudio y la cultura. Reyes vino a ser un humanista ("¿Dónde están los humanistas / buenos hijos de la tierra / que me sepan tolerar / todas mis inconsecuencias?")

El humanista siguió escribiendo versos y prosa. Un medio siglo largo de actividad literaria. El humanista es propenso a decir de sus versos que "se le cayeron como de entre las manos". Y a lo mejor hasta quedan dispersos, o en ediciones inalcanzables. Pero a lo mejor, no. La poesía de Reyes, que, efectivamente, no quedaba muy a mano en su mayoría, fue reunida en volumen en 1952 (*Obra poética,* Fondo de Cultura Económica). Y ahora, la misma editorial ha publicado el tomo X de las *Obras completas de Alfonso Reyes,* tomo que lo forman sus poesías [6]. Le titula el autor *Constancia poética.* En este volumen se incluyen las poesías de *Obra poética,* y además las que no aparecen allí, ya sean inéditas, no recogidas antes en tomo, o bien posteriores al año 1952.

El reunir nueva y definitivamente la obra en verso de Alfonso Reyes reclama una consideración sobre su significado y su valor para nosotros. ¿Cuáles son éstos? Pero antes, y como insustituíble punto de vista, convendrá oír lo que el propio poeta nos dice de la poesía.

En la cita de más arriba sobre su renuncia a los procedimientos modernistas, el verlainiano "estrangular" es ya un juicio de valor, corroborado por lo de "cantarino y melodioso". Diríamos que estamos oyendo a Unamuno a través de la templanza. ¿He dicho templanza? Sí, A. Reyes ejercita la poesía con un decidido propósito de norma. "Oh, tierra que me diste la norma con la cuna" (pág. 419); y en otro momento, con preocupación paterna: "Mi paz renace al paso que procuras / la ley ceñir. Y al seno de las normas / yo te confío con plegarias dóciles" (pág. 74). Esta insistencia en manifestar este culto, que su postura estética se haga motivo poético, asunto del que trata, tiene cierto tono polémico. En efecto, el poeta asiste a las experiencias más aventuradas de la literatura, y por su parte piensa que "el camino del arte es el contrario, y va de la subconciencia a la conciencia" *(La experiencia literaria).* Este mismo principio lo vemos confirmado en un caso concreto y más extremado; es en la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca:* "La *Cantata* salió como brota un quejido, aunque, naturalmente, tuvo que pasar por la razón." Caso extremado, porque se trata de lo espontáneo, de lo irreprimible, y, sin embargo, la razón lo pondera y mide.

De este modo, la poesía de Alfonso Reyes la vemos como demasiado acabada, totalmente hecha. Es un espectáculo al que no se nos permite entrar hasta que no esté todo en su sitio. Pero ha ocurrido una poesía, un arte, comunicado en cuanto "fieri", una expresión que se entrega ya durante la tarea del íntimo taller del espíritu. La poe-

---

[6] REYES, Alfonso: *Constancia poética.* Obras completas de Alfonso Reyes, X. México, Fondo de Cultura Económica, "Letras mexicanas", 1959; 512 págs.

sía de Reyes, por el contrario, se nos da cuando ha terminado su elaboración.

No importa el balbuceo, sí el poema;
no la oculta raíz, sino la rosa.
((*Homero en Cuernavaca,* pág. 406.)

Iba a decir... Pero no, estos dos versos no significan totalmente lo que he pensado al citarlos. Hay que ser leales con el sentido exacto de las palabras. Iba a decir que a veces lo que más importa es precisamente el balbuceo. Pero el poeta no se refiere al balbuceo de quien, emocionado, olvida el habla, sino al balbuceo de quien todavía no posee el habla. De cualquier modo, quiere decir que la obra ha de ser una cosa resuelta. Pero no sólo resuelta en cuanto obra, sino también en cuanto situación y problema humano.

¿Resultará entonces una poesía fría, geométrica, racional? Realmente, no. Él mismo, que tan en juego pone la razón, va a señalar que el sentimiento la trasciende:

mísera cosa la vaga
razón, cuando en tu silencio
una como resolana
me baja de tu recuerdo.
(Pág. 120.)

Decía el mismo Reyes que su poesía se apartó del modernismo. Realmente no es que tuviese que apartarse demasiado. Desde el primer momento tenía un tono distinto. Hay un tema capital a cuyo sonido puede notarse la diferencia entre Reyes y Rubén: el tema de Grecia. Rubén dijo: "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia." La Grecia de Rubén es una pura convencionalidad.

Reyes, por el contrario, piensa en una Grecia con misterio y peso, que Nietszche había puesto ante la vista. Los primeros poemas de Reyes son, desde luego, modernistas, pero no es la musicalidad gratuita lo que más destaca en ellos, sino un mundo mítico y pastoril, cercano a los originales clásicos; y, sobre todo, hablando de realidades sinceramente vividas; porque los elementos antiguos son pretexto, apoyaturas de sentido universal, pero lo realmente cantado es la tierra, la pena del hombre histórico, la patria, etc.

La cultura, el saber de Reyes, no es sólo a la distancia, un poco perdida, de la Grecia antigua. La poesía de los clásicos españoles acompaña a la voz personal del poeta. Parece que una antigua enemistad, la de Góngora y Quevedo, se reconcilia en los versos de Reyes; no es que de Góngora —de quien fue expositor en *Cuestiones gongorinas*— encontremos un eco externo en su poesía; pero ahí está

el Orestes de *Ifigeria cruel* que llega náufrago como el peregrino de las *Soledades*. Cuando leemos "cenizosa conciencia" vemos un adjetivo de Góngora llevado desde lo material, "cenizoso un llano", a cecear espesamente junto a una palabra tan de nuestro tiempo, "conciencia".

De Quevedo, sí; lo mismo del Quevedo burlesco que del grave. "Paris gandul: la nube que te arropa" es soneto que ostenta su parentesco con el de Quevedo "Bermejazo platero de las cumbres" y otros del mismo estilo. Pero el Quevedo lleno de "cuidado" también revive. Tiene Reyes un soneto de sus veinte años, "Esta necesidad de sacrificio", cuyo terceto final, sobre todo, es de sentimiento quevediano. Y en otra ocasión, cuando ya Quevedo ha sido más escuchado por todos, aquel último verso "porque me deba todo al monumento", repercute en Reyes:

Que a hurtos da el corazón
los latidos que aprovechas,
y aunque imaginas que pechas,
lo debes al panteón.

(Pág. 217.)

Reyes experimenta; es decir, acumula experiencia. Con ello adquiere capacidad de admirar y ser flexible. "Yo prefiero promiscuar / en literatura." No es extraño que por el 1931 tenga unas poesías con marcado color del *Romancero gitano*. Junto a la cultura, junto a esa flexible concordancia, la vida: "Amo la vida por la vida misma." La vida como tensión hacia el ser: "tirando de la hora que está para llegar", y la vida como recuerdo: "de suerte / que todo es sentimiento más que historia", dice al dar la clave de sus poemas con troyanos y aqueos, que hacen de velo discreto bajo el cual está su propia herencia y su vivir.

La palabra del poeta (del poeta en general, quiero decir) necesita libre luz; el Orestes de Reyes pide que desaten sus manos: "Oye, sacerdotisa: devuélveme las manos, / porque no sé contar sin libertad mi historia." Y la canción del poeta es socialmente necesaria:

A ver si resucitas con tu encanto
la imperativa sencillez del canto,

dice en un soneto a André Chenier. Esa imperativa sencillez que es una sagrada obligación de los poetas:

Os toca guiar el rebaño
ya que tenéis la canción

(Pág. 35.)

había escrito el joven Reyes en 1908.

ANTONIO GÓMEZ GALÁN.

RESEÑAS

CIENCIAS SAGRADAS Y ESPIRITUALIDAD

Santo Tomás de Aquino, Suma Teológica. XI. 3, q. 1-26. Versión castellana por el P. F. J. Ayala, O. P. Introducciones por el P. Matro. M. Cuervo, O. P. BAC. Madrid, 1959; XX-963 págs.

Se editan en este tomo las cuestiones correspondientes a la tercera parte de la *Summa Theologica,* que comprenden el tratado *de Verbo Incarnato.* Es una de las partes mejor elaboradas de la Teología tomista; en ella supo aunar el Santo su profundo sentido de la tradición católica con sus mejores atisbos especulativos, así como con su genial sentido sistemático.

Dada la actualidad de los estudios cristológicos, es siempre fundamental el pensamiento de Santo Tomás, que posee una riqueza singular en todos los aspectos de la Cristología. En este tomo nos encontramos con problemas tan básicos como los referentes a los motivos de la Encarnación, al modo de unión hipostática, la personalidad de Cristo, la gracia personal y capital de Cristo, la ciencia, atributos y unidad de la persona de Cristo, su sacerdocio y mediación.

Son magníficas y densas las introducciones escritas por el P. Cuervo, aunque por su riqueza sistemática, su presentación y encuadramiento del pensamiento tomista dentro de cuadros más amplios y sus indicaciones de la doctrina patrística y del Magisterio de la Iglesia, más que introducciones resultan verdaderos comentarios.

Aunque Santo Tamás no trate en muchas ocasiones de la Mariología, merece destacarse el esfuerzo del P. Cuervo por hacer incidir sobre este campo todos los grandes principios del Aquinate en su Cristología. Así resulta armónico todo el cuerpo de doctrina y adquiere sólido relieve teológico la Teología mariana. Particularmente interesantes son, a este respecto, las páginas que dedica a la Mediación de María y al problema de la Corredención mariana, donde el autor defiende resueltamente el mérito de condigno.

En suma, la BAC ofrece un volumen de gran valor, en que al indiscutible mérito del texto de Santo Tomás, se une el muy apreciable de su buen comentarista.—*J. Ignacio Tellechea.*

Obras de San Agustín (B. A. C.) XVIII. *Exposición de las Epístolas a los Romanos y los Gálatas. Id. de la Epístola a los Partos. Indice general de conceptos de los 18 volúmenes.* Ed. por el P. B. Martín Pérez, O. S. A. Madrid, 1959; 511 págs.

Con este tomo se concluye el homenaje rendido por la B. A. C. al gran Obispo de Hipona. En él se nos ofrecen escritos importantes

del Doctor de la gracia, como son sus comentarios a dos epístolas paulinas fundamentales y a la primera de San Juan. En las primeras, S. Agustín nos va dando su Teología sobre la gracia, perfilada más tarde en los párrafos correspondientes de las *Retractationes.* La justificación por la gracia y por la fe, la inutilidad de la Ley judaica, las obras, el mérito, la predestinación, son otros tantos temas básicos de la Teología de siempre, y de las actuales controversias ecuménicas, tratados hondamente por San Agustín.

La Exposición de la llamada Epístola de San Juan a los Partos es un complemento necesario de los geniales Tratados sobre el evangelio Joaneo. La fe y la caridad, el mundo, la herejía y la Iglesia, el amor operante, la filiación divina, el amor y el temor, son motivos melódicos fundamentales del cordial pensamiento agustiniano, frente a los cuales cobra gran altura y hervor. Con esta joya salida de su pluma se cierra la selección de sus obras editada por la B. A. C., a la que hemos de agradecer el regalo.

Sigue un detallado índice de cerca de 150 páginas en el que se agrupan referencias a los 18 tomos en torno a numerosos conceptos. Será de indudable utilidad. Al utilizar abundantes siglas para designar las diversas obras, su verificación se hace penosa; hubiese sido muy práctica una pequeña ficha movible de cartulina o plástico. La introducción del P. Martín Pérez la encontramos pobre y deficiente; es un simple sumario de las obras editadas en el tomo. Entre estas ocho páginas y los centenares de otros tomos, está el término justo de lo que debe ser una introducción.—*J. Ignacio Tellechea Idígoras.*

PH. S. WATSON: *The concept of Grace. Essays on the Way of Divine Love in Human Life.* London, 1959; 116 págs.

"El Cristianismo es eminentemente una religión de gracia." El carácter central de la gracia en la concepción religiosa cristiana explica este trabajo de Watson, quien recogiendo artículos anteriores nos ofrece una síntesis sobre la materia. En siete capítulos breves sintetiza todos sus puntos de vista: *La concepción paulina de la gracia, el bautismo como instrumento de gracia, la justificación como obra de gracia, el Espíritu de gracia, el Dogma como afirmación de la gracia, Desarrollos de la doctrina de la gracia* y *la Realidad de la gracia.*

El libro, de impecable presentación, lleva el sello inglés en su carácter sintético y conciso, su contenido macizo, sin el engorro de numerosas citas y su orden y linearidad. Con base preferentemente bíblica, su lectura resulta enjundiosa. En ese orden resulta un libro provechoso y agradable.

Hay que advertir que, aunque buena parte de sus afirmaciones sean totalmente admisibles, no faltan expresiones de típico sabor protestante, en contradicción con la Teología Católica: por eso resultan parciales e incompletas sus ideas acerca de la justificación y la gracia, el mérito y la Iglesia, los sacramentos y su necesidad. Incorpo-

ra a su estudio lo mismo las doctrinas agustinianas y escolásticas como las protestantes, concretamente las luteranas. Ello mismo hace que la postura del autor aparezca menos caracterizada. Hace caso omiso del Magisterio de la Iglesia en el sentido católico al hablar del dogma, rechaza la Mediación de María, deja en el vacío el sentido realista católico al hablar de la gracia, etc.

Hechas estas salvedades, con ánimo de información más que de discusión, impropia de este lugar, ratificamos el juicio positivo sobre la obra, exponente de la Teología inglesa, aunque sólo sea en una labor de mera vulgarización.—*J. Ignacio Tellechea.*

LO RELIGIOSO Y EL HOMBRE ACTUAL

Con este título publica Ediciones Guadarrama un libro de Carlos Castro Cubells [1]. La colección en que este libro se publica se titula, por su parte, "Cristianismo y hombre actual". Estos títulos sugieren un problema: el de lo religioso, más en concreto, la religión, realizada en el tiempo. Hay mucha gente que ante las formulaciones nuevas de lo religioso, sienten como si ello fuera por sí mismo un atentado contra la religión, una herejía. Desde luego, responde a un problema, es un problema. La religión es un diálogo en el cual uno de los dos que hablan, Dios, es eterno e inmutable; el otro, el hombre, es histórico y temporal. La expresión religiosa tiene, pues, parte histórica, y sufre desplazamientos a distintos puntos de interés.

Carlos Castro, intelectual cuya maduración le ha llevado al sacerdocio, busca en este libro desplegar la diversidad de formulaciones con que se plantea en este momento el fenómeno religioso desde lo católico; mejor dicho, y sobre ello llama la atención, "subrayar lo que el cristianismo, religión positiva, tiene de religiosidad personal". Y esto lo estima necesario: "Sentimos, desde hace tiempo, la impresión, especialmente al tratar con la juventud, de que estamos necesitados de insistir sobre lo religioso personal, dado que la mayoría de los esfuerzos los dirigimos al aspecto positivo de nuestra religión."

Esto significa un nuevo lenguaje. Por ser lenguaje, no es una invención de originalidades, sino algo en que participa una comunidad. En efecto, Carlos Castro advierte que sus páginas están apoyadas en la problemática espiritual de los escritores contemporáneos. El decir simplemente escritores tiene un sentido de precisión, porque lo que en el libro se dice no guarda conexión solamente con escritores directamente religiosos, sino con los que desde abajo, desde lo terreno, proyectan hacia lo religioso. Ahora bien, no es una confrontación literal de ideas eruditamente consignadas; pero el peso común —no específico— de los que con más lucidez

---

[1] CASTRO CUBELLS, Carlos: *Lo religioso y el hombre actual.* Madrid, Ediciones Guadarrama, Col. "Cristianismo y hombre actual", 1960; 243 págs.

y entrega intelectual se preocupan actualmente por estos problemas está asegurando lo que este libro comunica.

Los valiosos hallazgos de la historia de las religiones, de la teología de la historia, de la escriturística, de la filosofía y psicología religiosas, fundamentan las sugestivas páginas de esta obra, juntamente con los pensadores y literatos.

La tarea es generosa y necesaria. Si repasamos sinceramente lo que se escribe, notaremos que estos contenidos, el lenguaje —riguroso y vivo— de este momento religioso, no se oyen más que escasamente en lo que se escribe originalmente en español.

¿Cuál es el contenido de *Lo religioso y el hombre actual?* Tiene dos partes: una, que, a pesar de lo que afirma el prólogo, no son notas sueltas, sino un conjunto orgánico de temas: el riesgo de la fe; actitudes ante lo religioso; teofanía; Cristo, término de la Revelación; liturgia, etc., señalan, como se ve, coherentes momentos metodológicos del mundo religioso, de las realidades cristianas.

La otra parte son cuatro artículos menos trabados, y que, por cierto, tienen otro tipo de interés, más activo, más literalmente de acuerdo con el título del libro; por ejemplo, el último, "Ante la urgencia de las masas", seguramente el más directo, el más referido a la realidad humana de nuestro tiempo; al proponer las condiciones en que se ha de transmitir el mensaje, convence de lo que significa la frivolidad, la inautenticidad o el energumenismo. El tema de la ordenación social lo trata con términos de sinceridad enormemente esclarecedora.

Todo esto, en un estilo meditativo, sin perder en palabras superfluas el ritmo que necesita la idea para conseguir su marcha. De tal modo, que su lectura interesa, exige, aclara. Lectura que será enriquecedora lo mismo para sacerdotes que para quienes sientan desde cualquier situación lo decisivo de lo religioso en lo personal y en lo social.—*Antonio Gómez Galán.*

BLINZLER, Josef: *El proceso de Jesús.* Versión española de Jesús Muñoz. Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1960; 390 págs.

El proceso de Jesús y aún más su inocencia en el mismo ha sido y es, sin duda alguna, uno de los puntos que más han suscitado siempre el interés de cristianos y judíos. Tanto en un campo como en otro, cientos de autores han tratado el tema con miras casi siempre apologéticas o partidistas, exagerando por ello la participación o no participación judía en el proceso, hasta llegar a la posición de negar la culpabilidad judía y aun la existencia misma del proceso.

La presente obra de Josef Blinzler no la podemos catalogar simplemente como un intento más de solución de tan complicado problema (aunque tenga mucho de ello y a lo largo de toda la obra se vea su deseo de reconstruir con la mayor exactitud posible toda la trama del proceso, según las fuentes, para dar a cada uno, judíos o romanos, la parte que les corresponde), ya que, junto con ello, nos da un juicio bastante sereno de

todas las posiciones hasta el presente de uno y otro bando, cosa que ocupa gran parte de la obra.

El esfuerzo que esto último le habrá supuesto al autor se puede apreciar por la multitud de posiciones que enjuicia en cada uno de los momentos del proceso, lo que le ha supuesto examinar cerca de 200 obras que tratan directamente del *proceso* de Jesús, sin contar las citas de otros autores que de alguna manera tocan el tema, que son innumerables. Dos son, por tanto, los puntos principales de la obra: reconstruir en lo posible el proceso para ver de parte de quién está la culpabilidad y darnos un juicio de las teorías expuestas hasta la fecha; aunque los dos los encontremos entremezclados en la obra completándose mutuamente.

En las 20 primeras páginas nos plantea el problema: partiendo de la importancia y actualidad del tema después de la constitución del Nuevo Estado de Israel y de las recientes olas de antisemitismo, de las que los judíos culpan, en parte, a los cristianos, dado el distinto fin apologético de los autores y la distinta valoración de las fuentes, nada más natural que las posiciones sean diversas. El autor hace cinco grupos de las mismas: la participación judía fue: a) exclusiva, b) preponderante, c) igual que la de los romanos, d) no esencial, y e) nula. Con las razones y defensores de cada una de ellas.

Después de un estudio detallado de las fuentes bíblicas y extrabíblicas de que disponemos, y del valor científico-crítico de cada una de ellas, hace un examen completo del *proceso*: es una exégesis, a veces excesivamente detallista, de las fuentes, para llegar a la conclusión de que los judíos condenaron a Jesús por blasfemo y, por tanto, el juicio fue legal, aunque Cristo fuera inocente; los judíos culpables fueron el Sanedrín, que quería quitar de en medio a Jesús, por miedo a su popularidad, que podría ocasionar la intervención del poder romano, como en otros casos (aunque existieran otras razones personales), y el pueblo, que se hizo solidario y presionó ante Pilato.

El romano fue injusto al mandarle azotar, aunque fuera con intención de soltarle, y por su condena murió Jesús; pero su culpa fue menor que la de los judíos. Luego los dos fueron culpables.

De esto concluye que el deseo, repetidas veces expresado, de que se revise el proceso de Jesús por las autoridades judías actuales no conduce a nada, ya que esta revisión no puede hacerse en el campo jurídico, sino en el de la fe.

Pero esto, que en la intención del autor quiere ser lo principal de la obra, queda, en cierto modo, eclipsado ante una serie de cuestiones mezcladas con lo anterior, aunque sea en forma de apéndices, que ocupa la mayor parte de la obra. Ya en el prólogo nos indicaba su autor que "para facilitar la lectura a los no especialistas trataba estos problemas (no comunes) en apéndices y notas"; pero yo creo que a la inmensa mayoría de los lectores estos apéndices les resultarán más interesantes que el curso del *proceso,* y es en ellos donde el autor demuestra más su conocimiento de la bibliografía sobre el *proceso de Jesús* y sus cualidades críticas; aun-

que esto no quiere decir que siempre nos diga la última palabra en materia tan complicada. Sirva de ejemplo el Apéndice II sobre la *duración del proceso,* donde muestra no ser partidario de la sentencia de Jaubert, profesora de la Sorbona, que pone la Cena del Señor el martes por la noche. El autor desvaloriza los argumentos de Jaubert, pero no da una solución satisfactoria ni convencen sus razones en contra.

También en estos apéndices la excesiva acumulación de sentencias contrarias llega a cansar y en algunos momentos a desilusionar el deseo de saber la realidad histórica.

Pero a pesar de esto la obra resulta interesantísima y nada tiene de extraño que aun los no católicos la tengan en gran estima, tributándola merecidísimos elogios.—*Daniel de Santos.*

LIESEL, NICOLÁS: *Las liturgias orientales.* Trad. del alemán por Santiago Morillo, S. J., Espasa-Calpe. Madrid.

Es una edición lujosa de un texto erudito y sumamente actual en vista de la proximidad del Concilio Ecuménico anunciado por el Pontífice Romano. El objeto de la obra es dar a conocer a los católicos latinos las espléndidas liturgias de los ritos orientales tan altamente estimadas por los pontífices romanos, liturgias que con tanta elocuencia nos hablan de la vetusta antigüedad cristiana. Difícil es, efectivamente, poder compenetrarse del espíritu católico ecuménico sin conocer esta riquísima "unitas in diversitate" de los diferentes ritos que forman la maravillosa sinfonía litúrgica de la universal Iglesia cristiana. "Lex credendi legem statuat suplicandi."

La obra no es un tratado teológico ni un tratado de la litúrgica. Y no pretende serlo. Es una especie de guía al servicio del gran público, admirablemente ilustrada para dar a conocer lo principal y lo esencial del sentido eucarístico de los ritos orientales tan poco conocidos en el Occidente. Con razón dice el traductor que los ritos orientales eran entre nosotros (es decir, los católicos occidentales), no sólo desconocidos, sino a veces hasta despreciados, por creerse no católicos por no ser latinos.

Aun el gran Papa León XIII en su Carta Apostólica "Orientalis Dignitas" del año de 1894, decía: "El sostén de los ritos orientales tiene más importancia de lo que se podría creer. La augusta antigüedad que ennoblece estos diversos ritos es el ornamento de toda la Iglesia y afirma la divina unidad de la fe católica..." Desde entonces los Pontífices Romanos no hacían más que repetir en sus Encíclicas y toda clase de escritos apostólicos la misma idea. Y cuando el Papa Pío XI en la Encíclica "Ecclesiam Dei" de 12 de noviembre de 1823, hablando de la anhelada *Unidad cristiana,* dice: "Verán entonces a todos los pueblos, de tal manera acercados unos a otros, gozar de los mismos derechos, cualesquiera que fueran su raza, su idioma y su liturbia. La Iglesia romana ha respetado siempre religiosamente y mantenido los diversos ritos; siem-

pre mandaba conservarlos, sirviéndose de ellos como de un precioso aderezo"—lo dice todo. Pensamos que los anhelados tiempos se van acercando.

El libro "Las liturgias orientales" es utilísimo para cualquiera que no sea indiferente a la gran idea de la Unión de las Iglesias.—*Jorge Tzebrikov.*

FILOSOFÍA

EL SINO DE LA METAFÍSICA

Lo que fue inicialmente sólo un intento de penetrar la concepción heideggeriana en torno a lo divino y de valorar la misma desde un punto de vista tomista, se ha desarrollado en una potente construcción sistemática e histórica, que vale por una presentación completa de la doctrina metafísica de Heidegger y de Santo Tomás, relacionadas entre sí. Sin duda ha de saludarse esta obra [1] como uno de los más gigantescos esfuerzos de síntesis filosófica del siglo XX, nacidos en el campo católico con la mirada vuelta a una filosofía moderna no católica.

Siewerth se formó filosóficamente al lado de Heidegger en el seno de un grupo de jóvenes pensadores católicos que oyeron al maestro en su primera época. Pero, al igual que ellos, ha tratado de prolongar el pensamiento de Heidegger con un acercamiento al pensamiento filosófico cristiano, y en concreto, al de Santo Tomás. Podemos hablar hoy de un tomismo heideggeriano, como ha habido tomismos de derivaciones o aprovechamientos hegelianos, kantianos, husserlianos.

La tesis de Siewerth es subyugadora, desenvuelta con dominio del extenso material histórico manejado y con un "pathos" que se refleja en la intensidad expresiva del lenguaje, duro y difícil a veces.

Heidegger ha echado en cara al pensamiento cristiano, incluído el escolástico, el haber olvidado el "ser en cuanto ser", para caer en una ciencia "física" del "ente", por una esencialización lógica del pensamiento, que se quedó con el "ens ut sic", unívoco o casi unívoco en su abstracción, o bien por una sublimación teológica que cambió el ser en cuanto ser por el trascendente ser del Dios cristiano, e incluso en sus vertientes místicas absorbió la realidad de la creatura en la omnirreal esencia divina. Siewerth acepta discriminadamente esta dura exégesis de Heidegger. Si es válida para la marcha general del pensamiento histórico cristiano, no lo es para el representante cumbre del XIII escolástico, Santo Tomás. En éste se cumplen las exigencias heideggerianas para poderse hablar de una auténtica Metafísica: distinción de Ser y ente; iluminación intelectiva del ente desde una originaria presencia del ser en el entendimiento humano en un "intuitus", del que deriva la verdad que se completa en el juicio; en ese com-

---

1 SIEWERTH, Gustav: *Das Schicksal der Metaphysik von Thomas zu Heidegger.* Einsiedeln, Johannes Verlag, 1959; XXIV-519 págs. 23 × 17 cm. Sammlung "Horizonte", núm. 6.

prender judicativo "la aprehensión del hombre tiene la garantía de sí misma y de su estar-en-la-verdad, gracias a la luz interna de una actualidad que rebota su fulgor hacia atrás, y por el ser presente en esa actualidad" (página 22); el hombre es no sólo el "ser en la verdad", sino que, por la presencia del ser en cuanto "bonum", tiene posibilitada y legitimada la libertad; la distinción de Ser y ente, al tiempo que asegura la mundanidad del ente, lo relaciona irrompiblemente con el "Ser", y deja abierta la vía a un trascender y descender correspondiente. El carácter más "sumista" que "sistemático" de Santo Tomás, deja su pensamiento abierto para lo impenetrable, que siempre queda en todos los enunciados ceñidos al orden físico, es decir, le deja abierto al ser en cuanto ser (ibid.). Con estos rasgos, Siewerth acerca Santo Tomás a Heidegger. El punto central del sistema tomista sería el ser, como "actus essendi", del que serían modos y realizaciones, todas inadecuadas, los entes; un cierto "sistema de identidad" (que salva y relaciona ambos extremos).

Sólo a partir de la sistematización escolástica posterior se perdería de vista el "esse" actual y la realidad para encerrarse en el "ens" abstracto, medido en términos conceptuales de no-contradicción o de posibilidad, lo que mete la ciencia del ser por las vías de la subjetividad, de las "esencias" lógicas, en lejanía del "esse".

El primer paso hacia esta involución lógica de la "ontología" lo ve Siewverth, por modo extraño, en las direcciones místicas, en el maestro Eckhart, que luego será continuado por el cardenal de Cusa. Aquí el pensamiento sobre el ser gravita tan decididamente en lo teológico, que el punto de apoyo y de partida es, no el ser revelado a la razón, sino el ser absorbente de Dios, el de la revelación cristiana, Ser que anula sistemáticamente la significación de todo otro ser; volver la mirada a la criatura es perderse en la nada, es sólo la salida de un entendimiento enfermo e impotente; el hombre recto es el que ha aniquilado (en su consideración) todo lo creado. En definitiva el ser de la razón queda totalmente ausente. El segundo paso es Escoto, justamente por el mismo punto de partida excesivamente teológico. No se va a conquistar el ser con la razón, sino a entretenerse en una sutil construcción mental, que dé signo y encaje lógico a las realidades ya conocidas; la univocidad escotista tiene como base la centralidad del sujeto, desde el cual se enfocan uniformemente todos los seres, los "entes", incluso Dios, nivelados en el carácter común de "objetos" relativos a la mente, esencias pensadas. El nominalismo posterior acentúa el interés por el "esse objectivum" que tienen los seres en el concepto humano, más lejos aún del verdadero "esse" de las cosas mismas. Esta "objetivación" de carácter subjetivista en que cae la escolástica en su última fase medieval, tiene su madura expresión en Suárez, quien, para Siewerth, consuma la subjetivación lógica de la "ontología", su encerramiento en el abstracto "ens ut sic" exangüe y vacío de realidad. Esto tiene su origen ya, como en Escoto y en Eckhart, en la intención fundamental teológica de la especulación filosófica de Suárez, que llega a la Metafísica como en una pausa del teólogo; es decir, Dios y el ser no son temas de esfuerzo inquisitivo, sino realidades dadas ya y supuestas para el creyente (cristiano);

la ciencia sobre el ser se reduce a una especulación artificial sobre "esencias" lógicas, conceptos abstractos, al margen de la realidad. Otra vez el sujeto es el centro, y desde él se ven las cosas con la mirada unificadora del concepto humano; es el mismo concepto "objetivo" el tema, más que la realidad. De ahí el tono univocista de la analogía del ente en Suárez, y de ahí también su definición del "ens" como "aptum esse", con lo que se mira la posibilidad "pensada", más que la existencia realizada, el "concepto", más que el "esse". Esencia y existencia se relacionan entre sí, no como dos momentos dinámicos del ser, como en Santo Tomás, sino como dos estados del mismo, posible (pensado) y actual (real). Suárez es para Siewverth el arranque histórico para la dirección racionalista de la filosofía moderna, que tiene sus expresiones salientes en Descartes, obsesionado con el problema "subjetivo" de la certeza; por Espinoza, que fabrica el mundo desde la "idea" de sustancia; Leibniz y Wolff, con su principio de razón suficiente (principio del sujeto, de la "ratio", que desplaza el de causalidad, principio del ser), y Kant, cuya crítica afecta directamente a la "ontología" racionalizada anterior. En las etapas más recientes del pensamiento cristiano ciertos autores, como Rosmini, que acusan el influjo de Suárez, caerán en la misma subjetivación del concepto de ser.

Con este recorrido histórico el autor ha dado en parte la razón a Heidegger en su crítica global de la ontología tradicional, sacando de ese fondo la luz excepcional de Santo Tomás; Siewverth vuelve repetidamente sobre el tema al que da originales ensanchamientos y aplicaciones a diversos campos de la preocupación actual por el ser, y no en último lugar a la superación de las tensiones de las dos confesiones cristianas, católica y protestante, que han dejado su huella en la especulación filosófica alemana de hoy, como Barth y el mismo Heidegger.

Aunque no es este el momento de entrar en una valoración detallada de las ideas de Siewerth, vertidas a lo largo de este denso volumen, séanos permitido apuntar nuestras reservas frente a muchas de sus interpretaciones históricas. El legítimo entusiasmo por la feliz coincidencia de puntos fundamentales entre Santo Tomás y Heidegger, explica, pero no justifica el forzado esquema en que han sido vaciadas las posiciones doctrinales de otros para dramatizar el contraste. El autor tiene, sin duda, conciencia de lo exagerado de sus contornos y de su demasía verbal en muchos pasajes. Sabe que no faltan tampoco fondos lógicos platónico-aristotélicos en la metafísica tomista, que su teoría del ser no está menos condicionada por presupuestos teológicos cristianos que en los escolásticos posteriores, y que en éstos, una sistematización más disciplinada y consciente de las operaciones de la mente referida a los objetos, no significa siempre y necesariamente una inflexión "lógica" subjetiva del ser, una lejanía o ausencia de la realidad. Sería anacrónico proyectar sobre ellos ese subjetivismo típico del pensamiento moderno, o interpretar sus fórmulas, a veces ambiguas, desde una manera de entender a que nos han acostumbrado los filósofos idealistas.

No obstante estas reservas que nos imponen las apreciaciones históri-

cas del autor, no dudamos en repetir que se trata de una concepción grandiosa y llena de luz positiva para responder a las más profundas inquietudes del pensamiento actual.—*L. Martínez G.*

EL PROBLEMA DE LA VERDAD Y LA IDEA DE LA SEMANTICA

El nombre de Semántica ha sido acuñado en filología por Michel J. A. Bréal como designación para la ciencia que estudia las significaciones de las palabras, definición que Américo Castro precisará como la ciencia del cambio de significación de las palabras. La lógica actual muy pronto tuvo que echar mano de este término. Claro está que los filólogos no encontrarán nada en la semántica lógica que les podría ser útil, aparte de la diferencia capital, tantas veces subrayada por los lógicos, de que la semántica de los filólogos es una ciencia meramente empírica, pragmática; ésta, en cambio, es una ciencia puramente lógica.

Para comprender la necesidad de la existencia y la índole especial de una ciencia tal como lo es la Semántica tenemos que ir a los supuestos mismos de la Logística, puesto que toda comprensión verdaderamente filosófica y toda crítica filosófica han de partir de la raíz íntima de donde radican los sistemas. La lógica ha sido desarrollada como lo que ahora (desde la aparición de los metalenguajes) llamamos lenguaje-objeto. Es una lógica obtenida por generalización (no por formalización) de los sistemas científicos. En el fondo de ella late la concepción que se tiene de la ciencia y de ella es partidario el atomismo lógico, al cual se objeta desde diversas partes.

Esta lógica es además una ciencia de meros signos. Las reglas para el manejo de los signos se refieren a las características meramente tipográficas. Se llama a esto formalismo, y en un principio no sería otra cosa que una ayuda preciosa de mecanizar, de tecnizar el juego lógico deductivo, si no se juntase a él en manos de los positivistas una postura filosófica: el nominalismo.

De las reglas se cree que son convencionales. Tenemos así un tercer supuesto: el convencionalismo de reglas.

Esta lógica no es una lógica del pensamiento, sino una lógica que se identifica con el lenguaje. Cualquier referencia a lo psicológico y a la conciencia se evita. Es antipsicologista en un sentido muy amplio del término, en el sentido de que ha de fundarse en la evidencia empírica de los signos.

Este cuadro de la lógica como lenguaje-objeto pronto tuvo que romperse y aparecen nuevas disciplinas; la lógica, toda lógica tiene que ir transitada de esta dicotomía: lenguaje-objeto y metalenguaje (el cual a su vez puede constituirse en niveles distintos), un lenguaje en que se habla sobre los lenguajes. El concepto genérico de metalenguaje abarca tres metalenguajes especiales, que son: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Los tres son estudios de los signos y constituyen como tales el estudio completo de los signos, la semiótica. La sintaxis abstrae de los significados

y es constituída en un puro cálculo formalizado en cuyo comienzo se encuentran reglas de transformación referentes a las características meramente tipográficas de los signos. La semántica sólo abstrae del sujeto. La pragmática estudia también el sujeto que emplea los signos, pero no pensemos jamás que se tratará de una introspección, de un estudio del pensamiento. La pragmática es un estudio empírico del comportamiento lingüístico del sujeto. La ciencia más revolucionaria de entre estas tres disciplinas será la semántica, que forzará a romper con muchas creencias, con muchos postulados empiristas a los mismos positivistas y que será para otros la piedra de escándalo.

Con esto podemos ya pasar a la exposición del libro excelente dentro de sus supuestos de Wolfgang Stegmüller [1], profesor de la Universidad de Innsbruck. Los lenguajes formalizados emplean toda una serie de predicados y conceptos (conceptos semánticos) cuyo empleo nos lleva a antinomias, si no se advierte su naturaleza peculiar. El primero, el que más salta a la vista, y el que dio también la pista para una nueva rama metalingüística es el de la verdad. A. Tarski en un estudio famosísimo ("El concepto de verdad en los lenguajes formalizados", 1933, de éste hay una exposición más popular: "The Semantic Conception of Truth and the foundations of Semantics") estudió qué significa el predicado "verdadero" en los lenguajes formalizados. Los capítulos del I al IV están dedicados al estudio del concepto de la verdad donde expone detenidamente el estudio de A. Tarski, pero también teorías de otros, referentes a aspectos particulares.

El concepto de verdad siempre dice una relatividad a un lenguaje particular S, lo cual no debemos entender como una relativización en un sentido psicologista, sino que significa "verdadero en S". Precisemos otra cosa importante: ¿a qué se aplica el predicado "verdadero"? Se contesta que a las sentencias y no a los juicios, lo que es muy importante para la comprensión. La definición del predicado "verdadero" ha de ser formalmente correcta y adecuada en cuanto a su contenido. Esto último quiere decir que ha de estar de acuerdo con nuestro concepto intuitivo que tenemos de la verdad. Es nuestra intuición, o para ser más exactos, es nuestra noción precientífica la que es el explicando (Explikandum) que se explicará definitoriamente. Esta noción intuitiva es tal como la propone A. Tarski: "Un enunciado [2] verdadero es un enunciado que dice que las cosas son así, y las cosas son efectivamente así" [3]. En el simbolismo lógico se formula así: "X es verdadero $\equiv$ p". "p" es un enunciado cualquiera y "X" un

---

[1] Wolfgang Stegmüller: *Das Wahrheitsproblem und die Idee der Semantik. Eine Einführung in die Theorien von A. Tarski und R. Carnap.* (El problema de la verdad y la idea de la Semántica. Introducción a las teorías de A. Tarski y R. Carnap.) Wien, Springer-Verlag, 1957; X + 328 págs.

[2] No nos extrañe si empleamos los términos "sentencia" y "enunciado" indistintamente. El autor nos demuestra que para nuestros fines los podemos emplear indistintamente.

[3] "Eine wahre Aussage ist eine Aussage, welche besagt, dass sich die Sachen so und so verhalten und die Sachen verhalten sich eben so und so".

nombre de este enunciado. Vemos, pues, que el explicando no es otra cosa que la antigua definición de la verdad como adecuación, pero que —cosa muy importante— no es aquí una definición, sino sólo aquello que hace que la definición no sea arbitraria, que corresponda a algo. Por tanto, sólo es una condición para que algo sea verdadero.

En el capítulo II estudia detalladamente las paradojas lógicas o antinomias a las que forzosamente lleva toda definición del concepto del enunciado verdadero formulada en lenguaje cotidiano, que cumple además la condición de adecuación citada antes y que mantiene las leyes elementales de la lógica. Muestra esto en cuatro variantes dadas a la antigua paradoja del "mentiroso". También expone las paradojas a las que llevan los demás conceptos semánticos. Tales conceptos, además del de la "verdad", son el de "cumplir una función", el de la "designación" y de la "definición", conceptos todos que representan una relación entre expresiones lingüísticas y los objetos a los que éstas se refieren.

El capítulo III indica el camino para la solución de las paradojas: hay que sacrificar la unidad semántica de los sistemas y escindirlos en un lenguaje-objeto y en un metalenguaje. Según esto, el esquema introducido para garantizar la adecuación de la definición ha de ser transformado. Para "X" ha de introducirse el nombre de un enunciado del lenguaje-objeto y para "p" la traducción de este enunciado en el metalenguaje. El metalenguaje debe ser capaz de formular los lenguajes-objeto. El autor nos expone las reglas que abarca la semántica para construir el lenguaje-objeto dentro de su seno. Este repertorio de reglas abarca: una tabla de signos no definidos, reglas de formación, reglas de designación y reglas de la verdad. En el caso de sistemas con variables se añaden reglas de valencia (Wertregeln). Construye luego, ejemplificando lo anterior, algunos sistemas lingüísticos sencillos.

El capítulo IV expone el concepto de la verdad en los lenguajes generalizados que suponen una nueva dificultad.

Qué es semántica general y semántica especial se expone en el capítulo V.

Las dificultades de la definición de la verdad aumentan desde el momento que se emplean variables de diversos tipos hasta que es imposible definir el concepto de verdad para lenguajes de "orden infinito". Las antinomias aparecen de nuevo. Esto se expone en el capítulo VI.

El capítulo VII es de una enorme importancia filosófica. Dicho en lenguaje no-positivista trata de definir, de delimitar el ámbito de lo esencial, de lo eidético, frente a lo no-lógico, lo no-esencial. Se trata de definir lo "verdadero por razones meramente lógicas". Esto se realiza en la L-Semántica, elaborada por Carnap, la cual expone aquí el autor. Para estos fines de la delimitación de lo puramente lógico frente a las verdades no lógicas, los conceptos fundamentales a explicar serán el del "enunciado lógicamente verdadero" (de las sentencias analíticas) y el de la "secuencia lógica" (implicación lógica). También para la L-Semántica vale la subdivisión en la general y la especial. Para la construcción de la L-Semántica general hay dos métodos.

Sigue un capítulo, el VIII, sobre el problema de la extensión y la intensión (comprensión) de los conceptos. Se trata de un nuevo método elaborado por Carnap de análisis semántico de las significaciones. El método anterior que es sustituído por el nuevo, era el de la relación designativa (Bezeichnungsrelation), el cual interpretaba las expresiones como nombres de objetos concretos o abstractos. Este método llevaba a una paradoja, para cuya eliminación Frege había dado una solución proponiendo una distinción entre sentido (Sinn) y significado (Bedeutung). El método de Frege no tiene nada de objetable, pero complica el número de las expresiones, inconveniencia que soslaya el método carnapiano y que permite además deducir las extensiones de las intensiones.

El capítulo siguiente (el IX) expone brevemente la sintaxis lógica, mostrando las analogías y diferencias entre la semántica y la sintaxis lógicas.

La relación entre semántica y sintaxis consiste precisamente en coordinar a un sistema formal un modelo, lo cual puede concebirse como una interpretación semántica (capítulo X).

La importancia de la semántica para la teoría de la cuantificación y la metamatemática la muestra el capítulo XI.

El capítulo XII trae discusiones de tipo gnoseológico acerca de los conceptos semánticos. El apartado A trae las objeciones hechas contra el concepto semántico de la verdad; el apartado B, la utilidad efectiva de los conceptos semánticos en las diversas disciplinas científicas particulares. De los últimos apartados, el apartado C está dedicado a las posibles objeciones contra la semántica por parte de la teoría wittgensteiniana del lenguaje. A la conclusión que se llega es que Carnap descuida, subestima la importancia filosófica de los lenguajes cotidianos, dada también la circunstancia de que el metalenguaje es siempre el lenguaje cotidiano. El apartado D expone la polémica entre W. Quine y Carnap acerca de los enunciados analíticos y sintéticos; si queremos, acerca de la distinción entre los juicios esenciales y los empíricos. Para Quine no hay distinción de calidad, sino tan sólo de grado.

Caracterizamos ahora en nuestros términos qué es la semántica. Un sistema gana mucho en claridad si se explica en términos de otro. Creo que no es nada descabellada nuestra interpretación si la identificamos con el tercer nivel de la lógica de Husserl: la lógica de la verdad. La analogía, según vemos, no puede ser mayor en lo que se refiere sólo ya a la denominación. Como tal se trata de una epistemología apriorística, eidética. La importancia de la semántica es grandísima en lo que se refiere a la postura filosófica concerniente a la lógica. La semántica obliga al abandono del nominalismo, ya que no puede erigirse siquiera como un mero formalismo. De los caracteres tipográficos no se intuyen las intensiones y extensiones de las expresiones, por ejemplo, si una sentencia es verdadera o falsa. De ahí las fuertes objeciones del campo positivista contra Carnap, que es calificado de platónico, puesto que parece aceptar un concepto de verdad en general, como una entidad abstracta, que preexiste como un explicando precientífico junto con los demás conceptos semánticos, por ejemplo, con la existencia de "contenidos significativos ideales", la exis-

tencia de relaciones intemporales como "la secuencia lógica", "la incompatibilidad lógica", "la dependencia lógica". El autor rechaza esta objeción como un malentendido. Hemos de reconocer que no nos parece muy convincente en este punto. El empirismo lógico en manos de Carnap, sobre todo, se ha desmoronado, a pesar de que se quiere seguir manteniéndolo.

Hay, sin embargo, una objeción, bastante sensata a nuestro juicio, hecha por W. Quine, que pone de manifiesto que se trata de algo híbrido. Detrás del nombre de semántica se esconden dos cosas que deberían ser desarrolladas en dos teorías independientes, en una "theory of meaning" (teoría de significaciones) y una "theory of reference" (teoría de referencia al ámbito de los objetos designados).

Para dar un juicio también acerca del autor y su libro hemos de reconocer que es un libro excelente, aunque un libro para entendidos en logística. El autor se identifica totalmente en su postura, por lo menos en este libro, con Carnap. Estando dentro de sus supuestos no se le pueden hacer objeciones.—*Ciril Pasterk.*

JOSÉ FERRETER MORA: *La filosofía en el mundo de hoy*. Ed. "Revista de Occidente", 1960.

Ferrater Mora es, sin duda, uno de los pensadores más sugestivos y preparados del mundo hispanohablante. Su *Diccionario filosófico* es el mejor, evidentemente, de los castellanos, y en la revista de la universidad de Lovaina, al comentar su última edición, muy corregida y aumentada, se le consideraba como el mejor de los elaborados por una sola persona. Sus ensayos son siempre sugerentes, estando escritos en un castellano sencillo y elegante, al que este escritor trilingüe teme alguna vez barbarizar.

Ferrater Mora es, él mismo, un "hombre en la encrucijada", como ha rotulado uno de sus bellos libros. Informado de todo —como lo demuestra palpablemente su espléndido *Diccionario*— especializado en Logística, profesor en Norte e Hispanoamérica, está inmejorablemente dotado para hablarnos de la filosofía en el mundo de hoy y de las curiosas relaciones que en el ámbito filosófico tienen lugar. Nuestro autor entra con pleno derecho en una tradición filosófica española actual, donde se persigue dar alcance a la claridad: por eso vamos a procurar que hable él mismo lo más posible, en este efímero intento de dar noticia de un libro, que es en lo que consiste, principalmente, recensionar.

Se inicia éste estudiando la discordia filosófica contemporánea y pasando rápida revista a los múltiples movimientos que nacen, se reproducen —o quedan estériles—, sobreviven, agonizan o mueren, y pululan por el mundo de hoy. Esto le lleva a plantearse la idea de la Filosofía. "La Filosofía es, en mi opinión, "un punto de vista", de modo que aunque no hay objetos que puedan calificarse de "filosóficos", todos los objetos pueden ser

examinados filosóficamente. Sé muy bien que no soy el primero en proclamar este carácter "perspectivista" de la filosofía. Algunos escolásticos se han aproximado grandemente a esta concepción al reconocer que la filosofía no se las ha con "objetos materiales", sino sólo con "objetos formales". Samuel Alexander enunció algo muy similar a lo que mantengo cuando definió la filosofía como "el hábito de ver las cosas juntas". Y Wittgenstein dijo prácticamente lo mismo que yo insinúo cuando pregonó que la filosofía no es una doctrina, sino una actividad". Aunque las citas se hagan demasiado largas, creemos conveniente dejar oír al autor cuando escribe: "La definición de la filosofía como "un punto de vista" nos permite hacer tabla rasa de entidades tan misteriosas y seductoras como "el ser en cuanto tal", "la realidad en cuanto tal", "el valor en cuanto tal" y otras similares —las entidades a las que se han rendido los filósofos de afición exclusivamente metafísica cuando se han visto despojados de los demás "objetos"—. Pues no hay en verdad otras realidades que las descritas por la ciencia, por el arte, por la historia, por la experiencia común". El autor hace observar también que no se trata de que la filosofía sea una especie de "supersaber" que pretenda fraguar incesantemente grandiosas síntesis: más bien se inclina a ver en ella un análisis. *No hay objetos filosóficos; la filosofía emerge solamente cuando hay filósofos y, en principio, no hay reparo en que la actitud filosófica pueda ser prohijada por el hombre de ciencia, por el artista, por el hombre común, por el espíritu religioso.* "Sólo el hábito de unificar críticamente toda realidad sigue siendo un indispensable privilegio del filósofo."

En el capítulo II se esbozan "las tres filosofías": europeos, angloamericanos y rusos. Los tres imperios filosóficos y sus zonas de influencia. Sus preponderancias y omisiones. Si fuéramos a mencionar algunas características diríamos, por ejemplo, que los rusos han llegado a considerar la filosofía como una forma de acción política. La filosofía se hace activa, popular, beligerante. Los ejemplos acarreados por los filósofos que siguen estas consignas pertenecen por lo común al campo de la política, de la economía y de la sociología... Los europeos, en cambio, gustan considerar la actividad filosófica como un compromiso personal que impregna la vida del filósofo y hace posible hurgar en sus más recónditas raíces, siendo extraídos los ejemplos que usan a menudo de situaciones humanas, que se traslucen con particular vivacidad en la literatura, surgiendo así el filósofo-literato (Sartre, Marcel...). Los angloamericanos, por el contrario, conciben el filosofar como actividad estrictamente académica. Hablan para otros filósofos. La proyección popular de esta filosofía es, por tanto, mínima. Ferrater termina el capítulo con un epígrafe sobre "la voluntad de entender". Estima que los requisitos propuestos por la filosofía angloamericana (y no sólo la de nuestros días) cuentan entre los más adecuados y prometedores: quienquiera haya sido adentrado en ellos repara muy pronto en que re-

sulta penoso regresar a formas de expresión menos exigentes. Opina también que la preocupación por la ciencia en los hombres de esta tendencia no podrá ser descartada fácilmente. "Los angloamericanos suelen pretender que lo que se puede decir en filosofía debe decirse claramente. Los europeos suelen insistir en que hay en filosofía mucho que decir. De la unión de estos dos postulados puede emerger rejuvenecida, una vez más, la filosofía."

El capítulo tercero está dedicado a las relaciones entre "Filosofía y Sociedad". Se indican en él los pros y contras que tiene aquélla en ésta y se plantea el problema de cómo es posible hacer que la filosofía interese a la mayoría sin que el saber filosófico se desnaturalice. El cuarto capítulo se consagra a las relaciones entre la Filosofía y el Arte, la Ciencia y la Religión. Con respecto a esta última, aboga para que ambas no se devoren mutuamente: "para que nadie practique impunemente el asesinato".

En cuanto a la Filosofía del Arte cree que está ahora en un buen momento, por varias razones: aportaciones de la filosofía de la existencia —con sus calas sobre los conceptos de situación, decisión, compromiso...— de la filosofía del simbolismo y de la analítica del lenguaje, y la teoría de los valores. Además, el descubrimiento de grandes culturas antiguas y la universalización del conocimiento artístico, es decir, el estar al tanto de todo lo que se produce en el mundo.

Refiriéndose a la relación entre Ciencia y Filosofía, mantiene que un clima de densidad filosófica es favorable a la creación científica. No hay que olvidar que los grandes físicos de nuestro tiempo han abrevado también en la filosofía, reconociendo Einstein la ayuda de su inmersión en los abstractos textos metafísicos del espacio y del tiempo.

Se concluye con un sabroso epílogo este libro incitador y sumamente actual, cuya lectura resulta grata.—*Ramón García de Castro.*

LITERATURA

JAMES O. CROSBY: *The Text Tradition of the* Memorial *"Católica, Sacra, Real Magestad"*. University of Kansas Press, Lawrence, Kansas [1958]; 4.º; 81 págs.

El autor deja de lado el problema de la autoría del famoso memorial y atiende sólo a la fijación del texto. Creemos que ese es el orden natural, por desgracia pocas veces seguido: la mayor parte de las mejores obras de nuestra literatura están necesitando rigurosos editores críticos ("rigurosos": quiero decir, críticos no sólo del texto, sino de su propia labor).

Para su edición el Dr. Crosby ha usado diecinueve manuscritos, que pertenecen, aproximadamente, a un espacio comprendido entre mediados del siglo XVII y fines del XVIII, y trata de obtener su arborización genealógica aplicando "los métodos que han alcanzado un desarrollo tan perfeccionado en el estudio de los textos clásicos y de los franceses". Alude a las discusio-

nes en torno a algunos textos, que han llevado a una rigurosa técnica para establecer los árboles genealógicos (o *stemmata*) de las familias de manuscritos o impresos.

En realidad hoy sabemos que no hay un método totalmente seguro para llegar al famoso O (es decir, al original perdido), porque las posibilidades de ramificación y subramificación, de contagio y de recontagio, de corrección y de "arrepentimiento", son tales, que exceden siempre a la más previsora y aquilatadora casuística crítica. Afortunadamente el Dr. Crosby conoce muy bien los límites de esa técnica arborizadora, y la aplica con cautela.

De los diecinueve manuscritos se separa un grupo de ocho, que todos tienen en común la inserción de un pasaje de dieciséis versos entre el 128 y el 129. Este pasaje censura directa y nominalmente al Conde-Duque, y lo mismo ocurre con otros pasajes en los manuscritos de este grupo. El problema era determinar si estas versiones más largas representan el texto primitivo, o si, por el contrario, esos pasajes son interpolaciones. Creemos que Crosby ha resuelto esta cuestión sin lugar a duda. Los dieciséis versos entre el 128 y el 129 parten brutalmente el sentido y han de ser considerados como adiciones. Podría Crosby haber añadido que, estéticamente, esas interpolaciones son muy toscas de concepto y de expresión, muy inferiores respecto a la precisa nitidez del resto. Sin duda el poema rodó de mano en mano y hubo alguna o algunas bastante vulgares, que quisieron añadir ataques directos al Conde-Duque y a pormenores de su vida. El carácter de la sátira que, entre todos los males de España, apuntaba al Conde-Duque, pero no le nombraba, queda con las interpolaciones muy alterado: el interpolador tenía que verter su odio de modo directo y brutal sobre la persona del favorito.

Un par de observaciones: V. 43: "Veed que los pobres": nadie mediría *veed,* y, desde luego, no el autor de la sátira (comp. v. 131); la mayor parte de los manuscritos evitan la cojera de este verso 43. V. 108: "que del polluelo cuervo": sobra una sílaba; el pasaje es oscuro: quizá mejor "polluelo tierno", como leen varios manuscritos; sea como sea, todos ellos medían bien, salvo el D, que es el que parece que se ha seguido.

El trabajo del Dr. Crosby, "Assistant Professor" de la universidad de Illinois, está hecho a conciencia, y nos obliga a concebir grandes esperanzas para las investigaciones que sabemos tiene entre manos.—*Dámaso Alonso.*

RAMÓN DE GARCÍASOL O LA DILIGENCIA

Digo la palabra diligencia por dos razones: la primera, porque Garcíasol, en los diez últimos años ha escrito versos con constancia —como podemos ver en su índice bibliográfico—, ha publicado libros de poesía con asiduidad —algunos de ellos han merecido la satisfacción de un premio—, todo lo cual es prueba de diligencia operante, diligencia no del todo fácil, porque

la poesía viene y va, irrumpe y se desgana, vive y de pronto es muerta.

La otra razón está en la primera página de su último libro de versos [1], en la cual, encabezándolos, escribe una frase, sabida frase, de San Agustín: "Dilige et quod vis fac." Esta otra diligencia —si vale mejor, dilección— se advierte como tono dominante en todas las palabras que componen los versos de este libro. Consiste esa dilección en una anchurosa abertura a los humanos. En definitiva, este es el tema unitario del libro *Sangre de par en par*. La estructura formal del mismo así lo pone de manifiesto. ¿Cuál es esta estructura formal?

Es muy sencilla. Un soneto en primer término, y luego las demás composiciones con alguna mayor libertad: endecasílabo blanco, alejandrinos, heptosílabos. O sin rimas, o con asonancias. Garciasol siente el ritmo como algo que habita en la persona; es el modo mental-sentimental con que, como poeta, estrecha las realidades en cuanto significaciones.

Pues bien, en ese primer soneto se concentra cuanto va doliendo al poeta en las restantes poesías. Garcíasol ha profesado una poética profundamente humana. Su capacidad formal no se identifica con el puro juego verbal ni con la distracción. El título de uno de sus libros, *Defensa del hombre,* tan plenamente expresivo, más que título de sólo una ocasión es como la enseña y el sentido de su tarea. En las poesías de *Sangre de par en par* ese propósito lo realiza quizá con mayor fuerza de lenguaje. Aquella discreta libertad en la distensión de la forma a que me referí antes, deja paso a una urgente y robusta confrontación con la realidad hosca y deshecha de la vida entre los hombres.

Los elementos líricos, que en poesías anteriores de Garcíasol aparecían esperanzados, ya para fruición del poeta, o como contraste con lo destructor, en estas poesías esos elementos líricos parece que también son adversos, o por lo menos no se hacen presentes para aliviar la zozobra, la pena, o la indignación.

Aparecen, por el contrario, los elementos dramáticos, los objetos en la luz desconsolada, el mundo conquistado —no se sabe qué resistencia pone— por la carencia y el abandono.

También en ocasiones el poeta va a hablar en el espacio personal —"Padre"—, pero en este diálogo que podría ser tranquilo y menos preocupado, llega el dolor por lo de fuera, por la condición en que todo se ve afectado.

Sangre de par en par es perseverancia, y como buena perseverancia, acrecentamiento de la poesía de Garcíasol. — *Antonio Gómez Galán.*

[1] GARCÍASOL, Ramón de: *Sangre de par en par.* Caracas, Lírica Hispana, 1960.

The Poem of the Cid. A verse translation by W. S. Merwin. Dent, London, 1959. XIV + 240 págs.

El *Poema de Mío Cid,* gran monumento literario de la Reconquista española, ha tenido una larga trascendencia a través de los ocho siglos que nos separan de la fecha de su composición, hasta llegar a

ser conocido por gente de habla extranjera bajo una multitud de formas diversas. Ya Dámaso Alonso defendió la necesidad de versiones modernas para poner al alcance de los lectores españoles de nuestro siglo este texto precioso, alegando las grandes dificultades de lengua que ofrece el viejo poema. Para el lector no especialista de habla extranjera, el *Poema de Mío Cid* presenta la doble barrera del idioma y del tiempo transcurrido, siendo generalmente insuficientes sus conocimientos del español moderno para la comprensión de texto castellano tan venerable. Los lectores de habla inglesa agradecerán al señor Merwin esta traducción, que no sólo vierte fielmente el *Poema* al inglés, sino que también intenta recrear su forma poética.

En un breve prólogo, antes de comentar su forma de traducir, el autor resume los datos principales acerca de la composición del poema, la biografía del Cid y la tradición literaria. Observando que la métrica del texto, tal como lo conocemos, tiene semejanzas con la métrica de una gran parte de la poesía medieval inglesa —sobre todo con el *Piers Plowman*—, el autor se ha decidido a conservar en lo posible esta misma forma métrica en su traducción. Ha tenido que prescindir de la asonancia, que difícilmente se adapta a la estructura morfológica del inglés, para concentrar su atención en el ritmo del verso. Sin embargo, y a pesar de la extrañeza que pueda causar al lector, conserva los tiempos verbales del original, justificándose así:

"I have not wanted to try to improve upon the poet's system of shading for the sake of a minimum degree of clarity", menos en algunos casos contados donde el no cambiar daría resultados imposibles e incomprensibles.

La traducción resultante, fiel a su original, como ya dijimos, efectivamente logra reproducir el ritmo del viejo cantar, aunque haya algunos hemistiquios de sólo tres sílabas, inevitable consecuencia de la estructura fonética de las palabras inglesas, generalmente con una mayor proporción de formas agudas frente a las llanas del español. Sin embargo, la necesidad de prescindir de la asonancia es una pérdida irremediable; aunque la versión fue hecha para ser recitada en la radio, una lectura experimental en voz alta de trozos del texto revela que la falta de relación formal entre los versos causa no pocas dificultades en aceptar esta traducción como poesía. En cambio, el señor Merwin acierta cuando esquiva con éxito las trampas de la llamada "dicción poética" que, al ensalzar el tono del lenguaje, le hubiera facilitado una impresión aparente de escribir poesía. El lenguaje, sencillo y directo, se refuerza aprovechando las riquezas germánicas del léxico inglés, sin perderse rebuscando términos olvidados y oscuros.

La impresión total que ofrece este libro, primorosamente editado por la casa Dent, es que el lector de habla inglesa sin conocimientos del español podrá desde ahora disfrutar de esta obra maestra de la Edad Media española en forma amena y fiel al espíritu que respira el "Poema de Mío Cid". — *Ronald Keightley.*

LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA NOVENA, EN UN LIBRO RECIENTE

La personalidad de don José Subirá es bien conocida en el campo de los estudios españoles de Musicología. Publicaciones suyas como *La tonadilla escénica* —obra clásica en la materia—, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (en colaboración con el P. Anglés), *El músico poeta Iriarte, Historia y anecdotario del Teatro Real, La ópera en los teatros de Barcelona, Historia de la música teatral en España,* entre otras varias más, le conceden un puesto destacado entre cuantos han cultivado este género de investigaciones. Aunque, como el mismo Subirá cuenta sencilla y donosamente en palabras preliminares a la obra que nos proponemos comentar, no consiguiera la Cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid cuando a ella opositó...

Y ahora este nuevo libro, *El Gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (1), aparecido en una de las colecciones del Instituto de Estudios Madrileños, centro que —digámoslo de pasada— tan eficaz labor está realizando en torno a todo lo relacionado con nuestra capital.

El gremio de representantes —expresión cuyo equivalente actual sería, como indica Subirá, "sindicato nacional de actores"—, colocado bajo la protección de Nuestra Señora de la Novena, ha dejado testimonios de su vida —abundantísimos, de extraordinario interés— en los archivos de la Cofradía que lleva la advocación de dicha Virgen. La documentación de esos archivos se conserva, por fortuna, íntegra, y ella ha constituído la base para la obra que ha visto la luz ahora.

El libro, que consta de veintiún capítulos, dedica los iniciales a *La Virgen del Silencio o de la Novena* —historia, origen del nombre, etc.—, *Vicisitudes de la profesión cómica hasta finales del siglo* XVII, *Primera escritura de concierto y capitulación de la Cofradía de Representantes, Construcción de la Capilla gremial en Madrid...* para ocuparse seguidamente de distintas circunstancias de la profesión cómica y de los principales actores desde el siglo XVIII hasta el presente, de los ingresos y gastos de la Congregación, de sus Ordenanzas, de la Enfermería, de la Fundación del Montepío de Representantes... Los archivos de la Cofradía han venido a ser a manera de un registro general de la existencia y la historia del histrionismo desde los más diversos ángulos: económicos, jurídicos, sociológicos... Y de todo ello da ahora cuenta ordenada, puntual y minuciosa, José Subirá.

Al final del libro aparecen tres útiles índices de piezas teatrales, geográfico y onomástico —además del general—, que facilitan su manejo y la búsqueda de puntos y datos concretos.

El domingo 2 de febrero de 1615, un caballero italiano, don Carlos

---

1 SUBIRÁ, José: *El Gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Estudios Madrileños, 1960; 270 págs.

Velluti, hacía colocar, en pequeño retablo construído al efecto en la esquina de su casa que daba a las calles del León y de Santa María, "una imagen de pincel de Nuestra Señora con el Niño Jesús dormido en las faldas y San José y San Joan", según indica documento reproducido por Subirá (pág. 15). Esta imagen se denominó, primero, "Virgen del Silencio" porque San Juan aparecía pidiéndolo con los dedos llevados a los labios, para no despertar al Niño Dios. El cuadro fue objeto, por dos veces, de sacrílego atentado, que reparó, otras tantas, don Pedro Velluti, hijo de aquel caballero italiano. La imagen comenzó a efectuar milagros "y el primero que le dio nombre y advocación fue el que Dios obró por su Sta. Imagen con Catalina de Flores (...), que estando tullida, al cabo de nueve días se halló buena y sana". Se ha insistido en afirmar que esta Catalina de Flores representaba, y ello explicaría la devoción de los comediantes a la imagen referida. Tal creencia, sin embargo, es absolutamente errónea. Catalina de Flores trabajó como humilde sirvienta primero, casó después con un buhonero al que acompañaba en sus andanzas por el país y llegó a pasar extrema miseria y pedir limosna —como lo hacía cuando acaeció en su persona el milagro referido. Fue madre, eso sí, de una de las cómicas más celebradas de nuestro Siglo de Oro, Bernarda Ramírez, de existencia novelesca y azarosa que reconstruyó, hace ya muchos años, don Emilio Cotarelo en su libro *Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez.* Existió otra Catalina de Flores, comedianta ésta, que aparece en 1655 como casada con Maximiliano de Morales. Es muy posible que radique en este hecho la causa del error antes expuesto.

La Cofradía del Gremio de Representantes se constituyó en el año 1631. En unas *Advertencias,* aprobadas el 20 de noviembre del mismo año, sobre las "Causas para fundar la Cofradía", que exhuma Subirá, se dice haber elegido como Patrona a la Virgen de la Novena por hallarse primitivamente en la calle del León, "en el barrio donde siempre viven y assisten los que se ocupan en este exercicio de la representación" (pág. 42). La "Aprobación", concedida por el Cardenal Infante don Fernando, no llegaría hasta el 21 de febrero de 1634.

La imagen se hallaba en la iglesia de San Sebastián desde el 21 de julio de 1624, pocos días después del milagro ocurrido en la persona de Catalina de Flores, y el traslado al templo se decidió "porque ya las paredes donde estaba no cabían de muletas, brazos y piernas, velas, ni la calle de devotos y afectos de la Santa Imagen, obrando siempre muchísimos milagros..." (Palabras que reproduce Subirá de un *Libro en que se asientan todas las cosas tocantes a la fábrica de la Capilla de Nuestra Señora de la Novena...,* manuscrito). Esta iglesia parroquial de San Sebastián, en la que iba a radicar la Cofradía integrada por los comediantes, y de la que se ha podido decir con justeza que es "la de mayor tradición literaria de Madrid". En ella recibieron el bautismo Echegaray y Benavente. En ella se casó Bécquer. Y en su cripta hallaron el reposo último Marta de Nevares, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón... Y ella será el escenario de las *Noches lúgubres* de José Cadalso... A toda esta emotiva

sugestión literaria que posee el templo se une su vinculación a innumerables aspectos de la vida de los cómicos.

En cierta ocasión, Karl Vossler dijo bellamente, a propósito del carácter de la Edad de Oro española: "cuando la vida era como una aventura". Y aventura continuada, perpetuo azar, novela inverosímil, vienen a ser las existencias de tantos y tantos actores de aquel tiempo. Sus nombres, episodios que les ocurrieron, aparecen en las páginas, de matizada prosa, que Subirá dedica a la historia del histrionismo. Así nos encontramos con los nombres de Francisca Bezón, "La Bezona"; de "La Baltasara" ("Tan virtuosa, que podría ser que la Virgen de la Novena hiciese a su muerte algún milagro; por ejemplo, el que toquen solas las campanas"); de Jerónima Burgos, para la cual escribió Lope *La dama boba*; de María Calderón, amante de Felipe IV —a lo cual aludía, con su equívoco, la calificación de "*real* hembra" que se daba a esta actriz—; de Jusepa Vaca, "embeleso de los difuntos", según don Francisco de Quevedo; de María Riquelme, muerta a los veinte y tres años de edad, el 6 de agosto de 1634, "Fénix de la Representación española, tan única que sólo ella entre los de su tiempo mereció este nombre"... Y entre ellos, los de Sebastián de Prado; Cosme Pérez, conocido por el sobrenombre de Juan Rana, con el cual aparece como personaje de comedias del Siglo de Oro; Pedro de la Rosa, famosísimo en su tiempo, y que murió en extrema pobreza, tanta, que a las pocas semanas de su muerte fueron embargados los pocos bienes que había dejado, entre ellos "un páxaro apapagayado y un tordillo en sus jaulas"... Y después, en el siglo XVIII, María Ladvenant, y *La Tirana,* y *La Caramba,* y Rita Luna, y Manuel Guerrero, y Manuel Bihuesca —que utilizaba, en lugar del propio, el nombre de Antonio Robles—, intérprete "insuperable" de un género literariomusical, el melólogo, que introdujo entre nosotros don Tomás de Iriarte, tema éste tratado también de manera magistral por Subirá en otro libro suyo; y así, tantos otros nombres de actrices y actores, hasta llegar a fechas bien próximas.

Los materiales que yacían inexplorados en el archivo de la Cofradía de la Virgen de la Novena y que ahora Subirá da a conocer ofrecen datos muy distintos en su carácter y en su valor, pero concernientes todos a la profesión de comediante y al teatro en general. De esta manera conocemos cuestiones jurídicas, económicas... Azares de existencias que, en su tiempo, conocieron la más lisonjera popularidad; escritos a propósito de la licitud de las representaciones teatrales; episodios que informan sobre las actitudes y estimaciones del público... Mera anécdota en ocasiones, simple minucia documental, pero que acercan a la íntima verdad humana de seres que hoy constituyen grande o pequeña historia. Curioso nos resulta, por ejemplo, que en una lista de personas que dejan de pertenecer a la Congregación por no abonar sus cuotas aparezca el nombre de Julián Romea. Y con emoción patética nos hablan unos simples números, los que indican los gastos originados por el viático y el funeral de Isidoro Máiquez...

Y también las noticias puramente literarias. Desde un documento entre cuyos firmantes figuran Lope de Vega y Ruiz de Alarcón (vid. pág. 20)

hasta unos versos inéditos de Antonio Hurtado (págs. 192 y ss.). Y multitud de detalles más. Relación con estos aspectos literarios guarda la noticia que da el autor (págs. 242-43) de un *Certamen literario y artístico en honor de Nuestra Señora de la Novena,* convocado por la Pontificia y Real Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida, en 1952. "Nada consta —indica Subirá— en los archivos de la Congregación acerca del resultado que diese tal certamen". Podemos añadir que el concurso se llevó a cabo y que los trabajos premiados —entre ellos una monografía nuestra sobre *La Virgen María en las obras del teatro español*— aparecieron impresos (Lérida, Gráficos Academia Mariana, 1953).

La bibliografía sobre historia de nuestros actores no es, por desgracia, lo abundante que debiera. (No olvidamos, lógicamente, los trabajos de Emilio Cotarelo, Pérez Pastor, Pellicer, etc.). A ella se incorpora ahora, y de manera destacada, el libro que acaba de publicar José Subirá. Obra rica de datos y escrita con garbo y fluidez admirables, fruto de saber y de sensibilidad al mismo tiempo, constituyen una aportación importante para el mejor conocimiento de los azares y circunstancias por que pasó entre nosotros la profesión de *representante* o actor, ofreciendo, además, noticias de interés para la historia del teatro en general.

Una observación última: acaso hubiera sido útil recoger en un apartado especial la bibliografía manejada por el autor y de la que va quedando constancia a lo largo del volumen.—*José Montero Padilla.*

SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA

LA FAMILIA Y LA EDUCACION EN UNA SOCIEDAD DE MASAS Y MAQUINAS

Entre el acervo de fecunda tarea de escritor, merece un lugar señalado este libro del profesor Fraga Iribarne [1], catedrático de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Madrid, diplomático y letrado de las Cortes. Es un conjunto de lecciones y, en el fondo, una gran lección sobre la familia y la educación en nuestra era de portentosos avances de la técnica, que no están siempre de acuerdo con el sentido cristiano y humano de la cultura.

Una preocupación central —dice el ilustre autor en su prólogo— preside la serie de trabajos agrupados en este volumen: los problemas de la educación en la sociedad actual, desde el punto de vista de la familia y del Estado. No desconoce, sino que afirma el Sr. Fraga Iribarne, el magisterio de la Iglesia, pero no trata de él en esta ocasión.

1 FRAGA IRIBARNE, Manuel: *La familia y la educación en una sociedad de masas y máquinas.* Madrid, Ediciones de la Secretaría Permanente de los Congresos de la Familia Española, 1960. 235 págs. en 8.º.

La sociedades occidentales se hallan en un período de reajuste, nos dice el autor. ¿Hacia dónde camina la española? Nos gustaría "una sociedad fuertemente arraigada en la familia". Esta es "un valor básico humano y social". Mucho puede hacer, en pro o en contra de la familia, la educación y, por otra parte, aquélla debe ser también educadora. Pero la sociedad nuestra tiene asimismo planteadas actualmente otras cuestiones de suma importancia, que también aborda con un criterio realista y que desea resolver el autor. Si la sociedad española descansara sobre los cuatro pilares que él propugna (familia fuerte, planificación de la ciudad y el campo, nuevas relaciones entre los grupos de edad, o generaciones, e igualdad, o parecidas oportunidades, para todos los miembros educables del cuerpo social, también promoción social) se podría hablar de "sociedad justa". Sólo en un Movimiento Nacional es posible realizar este programa.

Las ideas, expuestas de forma esquemática en estas líneas, adquieren robustez y color en las páginas del libro que reseñamos. Con su estilo limpio, brioso, ordenado, el autor nos adentra en campos tan sugestivos como importantes en torno a los temas esbozados en el prólogo. Agrega a los seis capítulos, que corresponden por su contenido exactamente al título, cuatro ensayos sobre la educación contemporánea que se leen con gusto y que hacen pensar.

Las cuestiones, de verdadera actualidad, que el profesor Fraga Iribarne examina, son estudiadas por él en sus a veces lejanas y oscuras raíces, y las soluciones de urgencia son fruto de largo proceso de meditación.

El gran número de obras citadas y leídas por el autor suponen para sus lectores una documentación ingente y muy considerable. Las citas no entorpecen nunca la andadura de la excelente prosa del Sr. Fraga Iribarne, sino que la esmaltan de valiosas sugerencias. Un libro, en suma, que todos los lectores preocupados por los problemas de España y de nuestro tiempo leerán con fruto.

El libro está dedicado a don José Solís Ruiz, Ministro Secretario General del Movimiento.—*Ramón Fernández Pousa.*

LAS NACIONES PROLETARIAS

El título mismo de la obra [1] ha sido un acierto y expresa magníficamente uno de los problemas más graves que hoy tiene planteados el mundo: el sindicalismo de las naciones pobres y atrasadas frente a los países ricos e industrializados que son acusados de explotación y colonialismo. Un estudio más sobre los pueblos del hambre que viene a añadirse a las obras fundamentales de Josué de Castro, Balandier, Perroux y Lebret. No se reduce a un estudio empírico de las naciones proletarias. El autor investiga las causas económicas del subdesarrollo para señalar los principios

[1] MOUSSA, Pierre: *Las naciones proletarias.* Editorial Tecnos, S. A. Colección de Ciencias Sociales, núm. 2. Madrid, 1960. 214 pág.

y las directrices del progreso. No descubre sólo y plantea problemas; busca también y señala soluciones. Este es, sin duda, el mérito más relevante de esta obra llena, por otra parte, de sugestiones y casi siempre de juicios acertados.

La primera parte estudia las razones profundas del subdesarrollo. Habla de una "depauperación" del "tercer mundo" que viene integrado por las naciones proletarias. ¿Obtiene cada país subdesarrollado de su producción todo el bienestar posible para su población? ¿La distribución de la renta es satisfactoria? ¿No hay expoliación?

Vendedores de materias que intercambian contra productos terminados, los países subdesarrollados están interesados, ante todo, en el precio de estas materias primas (cap. I).

Una de las formas más eficaces de actuar en favor de los pueblos subdesarrollados consiste en revalorizar el precio de sus productos. Sería razonable que las naciones industrializadas comprendieran la necesidad de una revalorización prudente, pero real.

Es posible que en un futuro más o menos próximo los países subdesarrollados se coaliguen para ejercer una presión colectiva con miras a mejorar sus ingresos y, en consecuencia, los precios de las materias primas por medio de una política concertada. Además, la importancia política que revisten las naciones proletarias es tal, que el mundo industrializado dividido en dos bloques hostiles, no puede permanecer indiferente ante los resentimientos de los países productores de materias primas. El sentimiento de solidaridad internacional puede corregir el desequilibrio mediante una legislación que sostenga los sectores menos favorecidos.

Toda la renta del país atrasado se encuentra afectada por las variaciones en las cotizaciones de las materias primas (cap. II). El autor se enfrenta con los medios de revalorización. El deber de estabilizar es el primero que se impone a los países industriales frente a los países productores de materias primas; el deber de invertir queda en segundo lugar. Es fácil descubrir que las variaciones en las cotizaciones aportan o arrebatan bruscamente a los países subdesarrollados mayor cantidad de renta que la generada por las inversiones financieras mediante ayuda extranjera (pág. 38). Ante la lucha de la URSS contra las fluctuaciones de las materias primas, que constituirá en el futuro uno de los elementos de su propaganda económica, Occidente no puede dejar de ocuparse rápidamente del problema de la regulación de cotizaciones, aunque sólo sea por afán de competencia.

La política fiscal de los países subdesarrollados, más moderna y eficaz, haría posible una más justa distribución de la renta sobre las materias primas. El autor ha señalado los medios fiscales y parafiscales con que el Estado puede conseguir su parte de la renta obtenida por la empresa extranjera que explota las materias primas (cap. III).

La segunda causa de la "depauperación" consiste en la explotación del campesino (cap. IV). Con frecuencia en los países subdesarrollados no hay otra fuente de riqueza que el suelo o el subsuelo. Se imponen grandes reformas de la agricultura. Si en Asia convenía liberar la pequeña explota-

ción de las cargas de tipo feudal que les gravaba, en Europa oriental se trataba de dividir las grandes propiedades. En el mundo mediterráneo el movimiento de reforma agraria ha sido muy débil "donde la tierra está repartida prodigiosamente desigual". Es posible seguir el ritmo lento de las reformas agrarias, violentas o pacíficas, en el mundo.

Para atenuar los peligros y riesgos de la reforma agraria —el autor ha señalado los más importantes— se propone el sistema cooperativo completo (cap. V). Hay que liberar al campesino del peso de los intermediarios abusivos. La usura es una de las plagas de los países subdesarrollados. El cooperativismo es uno de los medios más eficaces de que se dispone para atenuar en un medio rural autóctono las peores consecuencias del subdesarrollo.

En el capítulo sexto Pierre Moussa ha planteado su tesis sobre el control de nacimientos. Hay que liberar al campesino de los países subdesarrollados —afirma— de las cargas que trae consigo su propia proliferación. La explosión demográfica del "tercer mundo" constituye la tercera causa de "depauperación". Su producción alimenticia está en retroceso marcado, principalmente en Asia y América latina. El autor afirma rotundamente: restricción de nacimientos y desarrollo económico son, por necesidad. obras paralelas (pág. 84). Una política anticoncepcionista sistemática es indispensable para evitar una catástrofe en los países pobres y superpoblados. Occidente ha hecho retroceder la muerte en las naciones proletarias. Ello implica su ayuda, o para conseguir el descenso de los nacimientos o para efectuar la metamórfosis necesaria.

La doctrina católica está en total desacuerdo con esta tesis. Ya lo dice el autor al señalar los obstáculos que se oponen a la política anticoncepcionista. El islamismo, el hinduísmo y el cristianismo protestante se muestran liberales con esta solución. Los tres movimientos filosóficos que han desempeñado un papel importante en la resistencia a la política mundial de restricción de natalidad son: primero, el catolicismo, el movimiento del mahatma Gandhi y el comunismo.

Ha cedido el comunismo con el cambio operado en China con su política de planificación familiar. Ha cedido el gandhismo bajo el impulso de Nehru y de los economistas y demógrafos de origen diverso que le rodean. Solamente el catolicismo continúa siendo la línea de resistencia a la política anticoncepcionista. El autor asegura que el problema en la hora actual es objeto de profundos estudios en la Iglesia católica; y que entre un gran número de laicos que pertenecen a la Iglesia existen actualmente divergencias sobre este problema capital. Muchos piensan que es paradójico que la influencia de la opinión católica tradicional tenga como efecto aislar a ciertos países —se refiere concretamente a Argelia— del gran movimiento anticoncepcionista que se manifiesta en la mayoría de los países subdesarrollados.

Hay que hacer constar con toda claridad que el magisterio de la Iglesia, a través de su autoridad suprema y de la jerarquía de todo el mundo, principalmente de los países más afectados por la teoría y por la práctica anticoncepcionista, se viene manifestando unánimemente contra esa pla-

nificación política del control, contra esa propaganda sistemática y su financiación por las naciones ricas y los organismos internacionales. Ia Iglesia católica condena y condenará siempre el control de nacimientos por los métodos ilícitos de la esterilidad y del aborto como un atentado contra la dignidad humana, una injusticia contra la providencia divina y como el pretexto para disimular el egoísmo nacional y el miedo a ser amenazados por los demás. No tiene ya sentido insistir con el autor en los medios que se pueden poner en práctica, porque ni siquiera aceptamos la posibilidad de una evolución de la doctrina católica.

La segunda parte del libro estudia cómo puede asegurarse la financiación del desarrollo y qué métodos son más apropiados. Una inversión anual de más de treinta mil millones de dólares aseguraría a los países subdesarrollados un crecimiento de la renta por habitante del 4 al 5 por 100. Para conseguirlo no hay más solución que aumentar el ahorro local de los pueblos pobres (cap. VII), la movilización para la realización de inversiones nacionales el trabajo de una parte de la población (cap. VIII) y aumentar la ayuda extranjera (cap. IX).

Ha estimado justamente la importancia de los capitales privados venidos del extranjero (cap. X), insistiendo en la política de protección y la ayuda internacional con vistas a la garantía de un dividendo mínimo. La asistencia técnica o ayuda intelectual indispensable para la planificación del desarrollo (cap. XI) supone un diálogo con el país subdesarrollado y debe ir acompañada de la ayuda financiera (cap. XII). Pero ninguna nación puede sustituir al país subdesarrollado en la voluntad de su crecimiento. El desarrollo supone una reconversión de las estructuras y de las ideas sociales y la creación de un poder fuerte (cap. XIII).

La tercera parte no es más que la conclusión para señalar cuáles deben ser las relaciones entre los países subdesarrollados y las naciones industrializadas. Suministradores de materias primas y de reservas humanas y, sobre todo, de espacios y de rutas de tránsito, los países subdesarrollados son fuerzas fundamentales en una posible guerra (cap. XIV). Por esta razón presenta un gran interés económico para los países industrializados (cap. XV). Intereses políticos y económicos están en juego. ¿Se prevé una conjuración universal? (cap. XVI).

La política de las naciones industrializadas está inspirada por la lucha entre Oriente y Occidente, en la que los pueblos subdesarrollados desempeñan a la vez el papel de jugadores y de árbitros. Es lo que el autor ha llamado concepción agonística. Para evitar que los pueblos pobres se sitúen bajo la rivalidad mundial hay que evolucionar hacia la concepción universal de la ayuda. Señalar este itinerario ha sido uno de los grandes aciertos de esta obra, tan documentada y tan atinada en la previsión de soluciones, a pesar de que no estamos de acuerdo con algunas de sus conclusiones.—*Luciano Pereña.*

DOCTRINA POLITICA DE LOS PAPAS

Mucho necesitaban los católicos españoles un compendio cristiano de pensamiento político, y esto lo ha logrado magníficamente Alberto Martín Artajo con su librito *Doctrina política de los Papas* [1]. En realidad no es más que el estudio introductorio al tomo de *Documentos Políticos* y el copioso sumario sistemático de las principales tesis formuladas por los Pontífices desde mitad del siglo XIX. La Biblioteca de Autores Cristianos ha querido publicarlo en edición aparte para facilitar la divulgación de lo más esencial de la doctrina pontificia en materia política. El autor nos ha proporcionado así un verdadero ideario político, o si se quiere, un breviario de pensamiento pontificio sobre el Estado.

Después de señalar las características de la doctrina pontificia y su exigencia para la reconstrucción de la sociedad, se va exponiendo de manera sistemática los principios señeros de la estructura cristiana del Estado. Sobre fuentes religiosas, morales y jurídicas se levanta la sociedad. La comunidad nacional arranca de la naturaleza social del hombre y naturalmente surge para servir a la persona, pero a través de las sociedades intermedias. Sobre el principio de subsidiaridad descansa la función del Estado. La sociedad familiar tiene sus propios derechos ante el Estado y una misión específica que cumplir, como la tiene también la Iglesia. El hombre se realiza a través de estas sociedades, que no se destruyen, sino que se coordinan y se completan mutuamente. El hombre es fin de todo el orden social, pero es a la vez parte y miembro de la sociedad misma.

Desde esta doble perspectiva se van articulando las diversas dimensiones del problema político: libertad, igualdad, autoridad; persona, pueblo, Estado. Profundiza en los derechos de la persona y libertades cívicas, en el origen del poder político y la sumisión a la autoridad. Entre las formas de gobiernos y sistemas políticos la democracia merece atención especial. El último capítulo está dedicado a la comunidad de Estados: soberanía y comunidad supranacional, ordenamiento jurídico, tratados y conflictos internacionales. Termina, a manera de conclusión, con una referencia a los católicos y la vida pública. Toda una síntesis completa de pensamiento político.

Queremos, sin embargo, hacer lealmente algunas observaciones que quizá convendría tener en cuenta en futuras ediciones. Por su carácter de síntesis ha olvidado este libro la perspectiva histórica. Por su función moralizadora los Papas han vinculado su pensamiento a circunstancias muy concretas de la crisis política. Si León XIII realzó la autoridad frente a los errores del liberalismo político, Pío XII ha insistido en el poder de la libertad frente a la apostasía del totalitarismo moderno. Este hecho ha impuesto una evolución del pensamiento que Pío XII llamó dinamismo de la doctrina católica. Por esta razón no nos parece suficientemente exacto para

---

1 MARTÍN ARTAJO, Alberto: *Doctrina política de los Papas*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1959. 237 págs.

una doctrina católica el estudio que el autor hace del origen del poder político.

Justamente se insiste en el origen divino del poder. Los gobernantes en último término reciben de Dios su autoridad. El derecho a mandar es una participación de la autoridad de Dios. En él encuentra apoyo y sanción y descubre también en él el título más alto de la obediencia. ¿Pero qué participación tiene el pueblo en la actualización del poder político? La teoría de la designación que expone el autor está, es verdad, de acuerdo con los textos de León XIII a los que únicamente hace referencia.

La evolución ha encarnado definitivamente en el pensamiento claro y preciso del gran Pontífice Pío XII. Si los gobernantes deben estar investidos con el verdadero poder de mandar con autoridad verdadera y eficaz, cumplen, sin embargo, una función democrática; han recibido su poder a través del pueblo y ejercen su gobierno por medio de instituciones que exigen siempre un mínimo de control democrático. El poder no desciende directamente de Dios al gobernante, sino que recae en el pueblo, el cual se lo transmite al príncipe por cualquiera de los medios legítimos de designación. No existe simplemente una designación de la persona titular del poder, sino que consiste en una verdadera comisión del poder y hasta existe la posibilidad de una limitación de los derechos del poder. Más de acuerdo con la tradición católica, esta doctrina es hoy defendida por la mayoría de los católicos inspirándose en textos de Pío XII.

Lo que sucede es que esta síntesis está realizada sobre una selección de textos, perfecta y completísima por otra parte, pero que lógicamente ha prescindido de documentos, en su conjunto secundarios, pero que contienen textos y párrafos fundamentales para la teoría del poder. Será siempre una de las deficiencias que lleva consigo toda selección, que sólo en estudios posteriores puede ser completada.

Hubiéramos deseado también que se hubiera indicado la importancia que ha dado Pío XII a la persona como fundamento y sujeto del orden internacional. Si León XIII definió la persona como ciudadano del Estado, Pío XII ha elevado la concepción cristiana del hombre como miembro directo y activo de la comunidad internacional. ¿Hasta qué punto la concepción tradicional del Estado como sociedad perfecta encaja ya en los últimos documentos pontificios? ¿No convendría haber señalado los principios claves del Estado en relación con el orden económico, muy especialmente en la esfera internacional, como también los principios que determinan la colonización y descolonización sobre el principio de autodeterminación, ya que se habla de la Organización de las Naciones Unidas y de la unificación europea?

No intentamos con esto minimizar los méritos extraordinarios de este libro, sino indicar únicamente que nos encontramos ante un esquema o guión que necesariamente tiene que ser completado y en algún aspecto más precisado.—*Luciano Pereña.*

CHARLES, Raymond: *L'Evolution de l'Islam.* París, Calmann - Lévy, Editeur, 1960. Col. "Questions d'actualité".

¿Estamos en vísperas de una nueva ofensiva de aquel Islam conquistador que consumó la ruina del mundo antiguo, para debilitarse rápidamente ya que llevaba en sí mismo, con su incapacidad esencial de asimilar toda cultura exterior, el signo de su propia decadencia? Lo que ha impedido hasta ahora al "Umma" (comunidad musulmana) ser fecundada por el modernismo y conocer el desarrollo de las civilizaciones técnicas, ha sido el sentimiento orgulloso de la superioridad coránica que había tenido la suerte de caer en el "mejor de los pueblos". Mientras que una afectividad insuperable paralizaba las facultades del hombre dentro de esta sociedad limitada, Occidente podía, egoístamente, considerar serenamente el aumento de la miseria oriental. Pero, en nuestros días, en cada uno de los países árabes, las transformaciones políticas, económicas, jurídicas y sociales afectan al individuo y a la nación de una forma mucho más profunda que en cualquier otra zona subdesarrollada. Ahora bien, la religiosidad de los musulmanes, que permanece fundamentalmente, no se satisface con las exigencias desencadenadas sobre el plano material y vital: se agudiza en un imperialismo cuyas afirmaciones no temen provocar el destino de Occidente. ¿Hasta dónde llegará la pasión del mundo árabe que une a su furor de vivir una sed ancestral de gloria y de "razzia"? ¿Sucumbirá ella misma hasta el punto de subordinar su original espiritualidad a una alianza, ayer con los rusos, hoy con los "amarillos"? ¿La victoria mutilada de Europa continuará siendo tributaria de la aventura de cualquier "mahdi", nuevo "medium" hitleriano?

En esta obra Raymond Charles expresa ideas muy claras; es un autor de notables ensayos sociológicos (su Derecho musulmán acaba de ser traducido en la URSS), debido quizá a su formación de magistrado que le permite mucha claridad en sus análisis de las cosas del Islam, lo que da lugar a tomar parte objetivamente con motivo de las controversias tan dolorosas como interesantes de la actual crisis argelina, por lo que la presente obra parece estar hecha en filigrana.

Estos son los temas que aborda Raymond Charles, gran especialista francés en los asuntos islámicos, magistrado de profesión, en su nuevo libro. Los capítulos tratan sucesivamente de la constitución de la sociedad islámica tradicional, del nacionalismo y del sueño del Islam, de la actual transformación de la sociedad y de las instituciones musulmanes bajo todos sus aspectos (política, económica, social, cultural), de la evolución presente del Maghreb y de las condiciones del desarrollo islámico. También trata del grave problema del peligro comunista. El autor conoce bien el tema que estudia y su libro es un excelente trabajo sobre los diferentes problemas que el Islam y el mundo musulmán plantean actualmente a Occidente.—*Juan Roger.*

La Biblioteca HERDER le brinda, en sus volúmenes 13 y 14, una obra fundamental para el estudio de la filosofía.

Johannes Hirschberger

HISTORIA DE LA FILOSOFIA

14,4 × 22,2 cm.

I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento. 2.ª ed. XVI y 516 págs.
II. Edad Moderna y Epoca Contemporánea. 2.ª ed. VIII y 568 págs. Indices de materias, de nombres y bibliográfico. Apéndices sobre historia de la filosofía española y suplemento de bibliografía española.
Cada volumen, rústica Ptas.: 165,— Tela, 200,—

El autor reúne, dentro de los límites impuestos, la información más completa posible, según un criterio sistemático, y doxográfico que le permite, sin renunciar a las exigencias histórico-cronológicas, destacar en todo momento la problemática filosófica.

* * *

Los conceptos filosóficos en su conexión real y actual.

Walter Brugger

DICCIONARIO DE FILOSOFIA

14,4 × 22,2 cm. Biblioteca Herder. Vol. I. 2.ª ed., revisada y aumentada. 628 págs.
Rústica, Ptas. 220,— Tela, 250,—

Consta esencialmente de un cuerpo de artículos expositivos con breve y escogida bibliografía, y un esquema de historia de la filosofía. El autor no dedica a todo vocablo un artículo independiente; tiene en cuenta que, en filosofía, lo que importa sobre todo es el conjunto del pensamiento. Un índice histórico, con referencias al esquema histórico y a los artículos correspondientes, facilita la consulta a quien quiera lograr información de conjunto sobre un autor, una ideología o una época.



Kurt Sausgruber

EL ATOMO Y EL ALMA

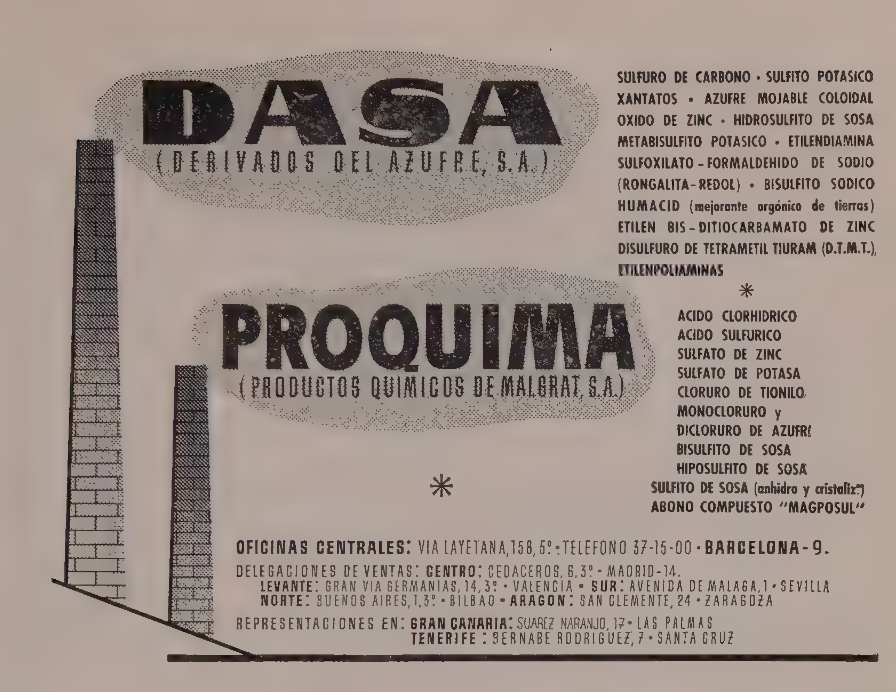
El problema de la naturaleza del alma y su relación con el cuerpo

12,4 × 20,2 cm., 252 págs. Rústica, Ptas. 68,—



El autor, naturalista de profesión, ensaya, basándose en los modernos resultados del estudio de las ciencias naturales y en la filosofía cristiana acerca del alma, una nueva respuesta al problema de la relación entre el alma y el cuerpo.

EDITORIAL HERDER - Avenida José Antonio, 591
BARCELONA (7)


DASA
(DERIVADOS DEL AZUFRE, S.A.)
SULFURO DE CARBONO • SULFITO POTASICO
XANTATOS • AZUFRE MOJABLE COLOIDAL
OXIDO DE ZINC • HIDROSULFITO DE SOSA
METABISULFITO POTASICO • ETILENDIAMINA
SULFOXILATO - FORMALDEHIDO DE SODIO
(RONGALITA - REDOL) • BISULFITO SODICO
HUMACID (mejorante orgánico de tierras)
ETILEN BIS - DITIOCARBAMATO DE ZINC
DISULFURO DE TETRAMETIL TIURAM (D.T.M.T.),
ETILENPOLIAMINAS
*
PROQUIMA
(PRODUCTOS QUIMICOS DE MALGRAT, S.A.)
ACIDO CLORHIDRICO
ACIDO SULFURICO
SULFATO DE ZINC
SULFATO DE POTASA
CLORURO DE TIONILO
MONOCLORURO y
DICLORURO DE AZUFRE
BISULFITO DE SOSA
HIPOSULFITO DE SOSA
SULFITO DE SOSA (anhidro y cristaliz.)
ABONO COMPUESTO "MAGPOSUL"
*
OFICINAS CENTRALES: VIA LAYETANA, 158, 5º - TELEFONO 37-15-00 - BARCELONA - 9.
DELEGACIONES DE VENTAS: CENTRO: CEDACEROS, 6, 3º - MADRID - 14.
LEVANTE: GRAN VIA GERMANIAS, 14, 3º - VALENCIA • SUR: AVENIDA DE MALAGA, 1 - SEVILLA
NORTE: BUENOS AIRES, 1, 3º - BILBAO • ARAGON: SAN CLEMENTE, 24 - ZARAGOZA
REPRESENTACIONES EN: GRAN CANARIA: SUAREZ NARANJO, 17 - LAS PALMAS
TENERIFE: BERNABE RODRIGUEZ, 7 - SANTA CRUZ

ARBOR

TARIFAS DE PUBLICIDAD

Cubierta posterior en bicolor (rojo y negro) ...	4.000 ptas.
Interior cubierta posterior (negro)	2.500 "
Una plana corriente	1.800 "
1/2 " "	1.000 "
1/3 " "	700 "
1/4 " "	500 "

"BOLETIN PEDAGOGICO" DE LA INSTITUCION DE FORMACION DEL PROFESORADO DE ENSEÑANZA LABORAL

Avda. de Puerta de Hierro, s/n. (Ciudad Universitaria) MADRID

Este BOLETIN PEDAGOGICO aparecerá seis veces en el período del presente curso escolar 1959-60, a razón de dos números por trimestre, conforme a continuación se indica:

Número 25. 15 de octubre de 1959; Número 26. 1 de diciembre de 1959; Número 27. 15 de enero de 1960; Número 28. 1 de marzo de 1960; Número 29. 15 de abril de 1960; Número 30. 1 de junio de 1960.

Suscripción anual: 100 ptas.—Número suelto y atrasado: 20 ptas.

Descuento especial para los señores profesores y centros de enseñanza: 40 por 100.

Extranjero: Precios especiales. Por Avión: A convenir.

SUMARIO DEL NUMERO 28

VEINTE PESETAS